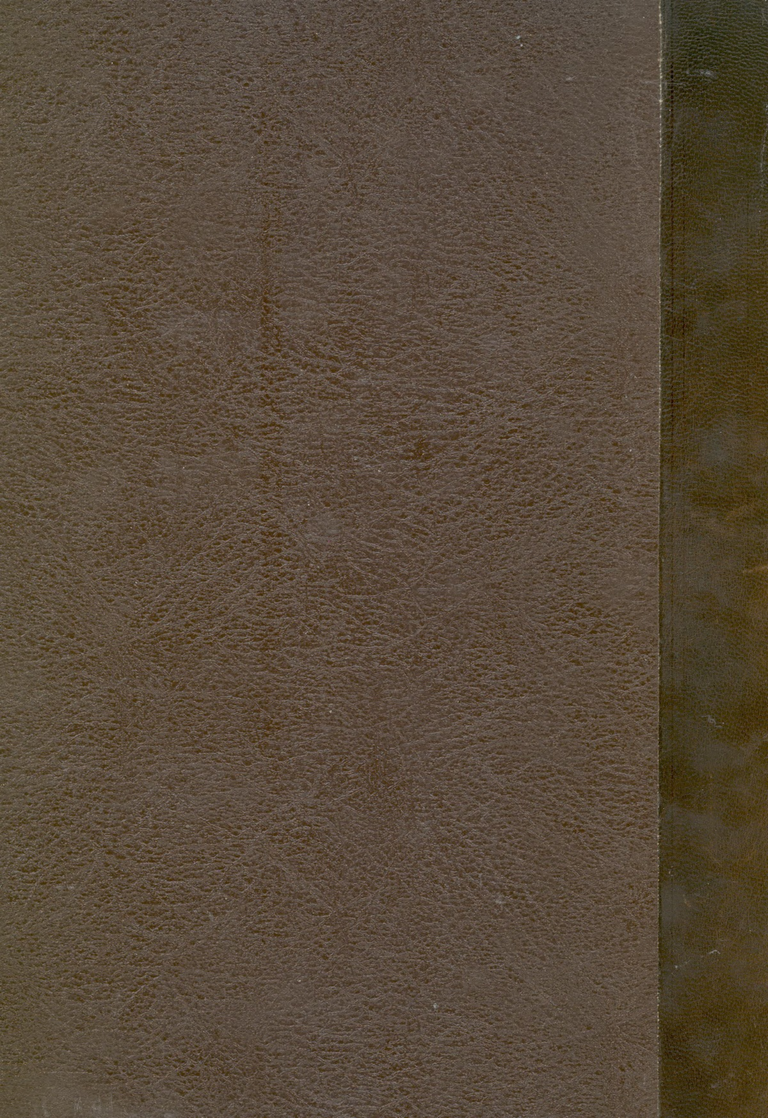


العدد الأول • السنة الثانية
يناير ١٩٨٤ - ربيع الأول ١٤٠٤



مجلة الأدب والفن

معرض
القاهرة الدولى
السادس عشر
للكتاب

معرض
القاهرة الدولى
السادس عشر
للكتاب

الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض القاهرة الدولى السادس عشر للكتاب

٢٦ يناير - ٦ فبراير ١٩٨٤
أرض المعارض الدولية بمدينة نصر



معرض
القاهرة الدولى
السادس عشر
للكتاب

معرض
القاهرة الدولى
السادس عشر
للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد الأول ● السنة الثانية

يناير ١٩٨٤ - ربيع الأول ١٤٠٤


تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية : الكويت ٥٠٠ فلس - الخليج العربى ١٢ ريالا قطريا - البحرين ٠,٧٥٠ دينار - سوريا ١٢ ليرة - لبنان ٧ ليرة - الأردن ٠,٦٥٠ دينار - السعودية ١٠ ريالات - السودان ٢٠٠ قرش - تونس ١,١٠٠ دينار - الجزائر ١٢ دينارا - المغرب ١٢ درهما - اليمن ٩ ريالات - ليبيا ٠,٦٥٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل : عن سنة (١٢ عددا) ٤٢٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج : عن سنة (١٢ عددا) ١٢ دولارا للأفراد . و ٢٤ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى : مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص . ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشا

المحتويات

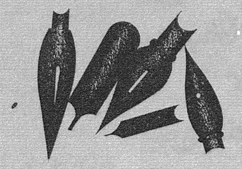
○ الدراسات :

○ الشعر :

○ القصة :

○ المسرحية :

○ الفن التشكيلى :



الدراسات

القاهرة بين الواقع والخيال في ثلاثية نجيب محفوظ

جمال الغيطاني

يقول الروائى العربى الكبير نجيب محفوظ . .

« . . حبى وارتباطى بالقاهرة القديمة لا مثيل لها ، أحيانا يشكو الانسان بعض جفاف فى النفس ، تعرف هذه اللحظات التى تمر بالمؤلفين ، عندما أمر فى المنطقة تنسال على الخيالات ، اغلب رواياتى كانت تدور فى عقلى كخواطر حية أثناء جلوسى فى هذه المنطقة ، يخيل لى أنه لابد من الارتباط بمكان معين ، أو شيء معين يكون نقطة انطلاق للمشاعر والأحاسيس . . والجمّالية بالنسبة لى هى تلك المنطقة . . »[1]

. . إن المنطقة التى تعلق بها نجيب محفوظ هى القاهرة القديمة ، التى تعتبر أساس المدينة قبل أن تتسع وتتشعب فى القرون التالية على إنشائها ، (٩٦٩م) ، ولد نجيب محفوظ فى ميدان بيت القاضى . فى نفس منطقة بين القصرين التى أصبحت مسرحاً لأعظم أعماله الأدبية ، الثلاثية ، وعاش حتى سن الثانية عشرة ، ثم انتقل إلى السكنى فى حى العباسية القريب . ولم تنقطع صلته بالقاهرة القديمة حتى يومنا هذا ، أعطى أسماء الشوارع والحوارى لخمس من أهم رواياته ، خان الخليلى ، ورواية زقاق المدق ، ثم الثلاثية التى تتكون من ثلاثة أجزاء ، بين القصرين ، وقصر الشوق ، والسكرية . وتلك أسماء باقية حتى يومنا هذا ، فيها دارت أحداث هذه الروايات ، فإلى أى حد استطاع تجسيد القاهرة القديمة فى أعماله ؟ . وهل تتطابق القاهرة الحقيقية فى الواقع مع القاهرة كما تبدو فى الروايات ، سأركز هنا على الثلاثية , أكبر أعمال نجيب محفوظ وأهمها ، وسوف أستند الى خبرتى بالمكان ، حيث اننى عشت فى القاهرة القديمة لمدة تتجاوز الثلاثين عاما . وعرفت نفس الشوارع والحوارى التى عاشها نجيب محفوظ ،

بين القصرين

. . تطالعنا القاهرة القديمة فى «بين القصرين» الجزء الأول من الثلاثية ، فى الصفحات الأولى ، ومن خلال عينى أمينة زوجة أحمد عبد الجواد ، أثناء وقوفها خلف النافذة تتطلع إلى الطريق فى انتظار زوجها .

« . . كانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين ، ويلتقى تحتها شارعا النحاسين الذى ينحدر إلى الجنوب وبين القصرين الذى يصعد إلى الشمال . فبدا الطريق إلى يسارها ضيقا ملتويا متلفعا بظلمة تكثف فى أعاليه حيث تطل نوافذ البيوت النائمة . وتخف فى اسافله بما يلقى اليه من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهى وبعض الحوانيت التى تواصل السهر حتى مطلع الفجر . وإلى يمينها التف الطريق بالظلام حيث يخلو من المقاهى . وحيث توجد المتاجر الكبيرة التى تغلق أبوابها مبكرا . فلا يلفت النظر به إلا مآذن قلاوون وبرقوق لاحت كأطياف من المردة ساهرة تحت ضوء النجوم الزاهرة»[٢]

تلك صورة الطريق كما تبدو فى أول مقطوعة وصفية للطريق ، كيف يبدو المكان فى الواقع . يمكن تحديد الموقع بسهولة من خلال وصف نجيب محفوظ . إنه هذا الجزء من شارع بين القصرين (واسمه حاليا شارع المعز لدين الله نسبة إلى مؤسس القاهرة) حيث توجد مجموعة من الآثار الهامة ، وإذا نظرنا إلى الطريق أثناء مشينا فيه من الشمال إلى الجنوب . فسوف نجد مجموعة الآثار الاسلامية التالية . والترتيب طبقا لموقع كل منها . .

- **مسجد برقوق**
- **مسجد الناصر قلاوون**
- **قبة المنصور قلاوون**
- **مسجد المنصور قلاوون**
- **حمام السلطان قلاوون**
- **مستشفى قلاوون**

إلى الناحية اليسرى ، وفى المواجهة تماما . . سنجد . .

- **قصر الأمير بشتاك**
- **سبيل بين القصرين العثمانى الطراز**
- **بداية الشارع المؤدى إلى ميدان بيت القاضى**
- **قبر الصالح نجم الدين أيوب**
- **شارع النحاسين**

والملاحظة الأولى التى تستوقفنا هنا أن المكان يخلو تماما من البيوت السكنية ، وأقرب المبانى السكنية تقع فى الخرنفش إلى الشمال ، وفى حارة الصالحية ، إلى الجنوب ، لقد حدد نجيب محفوظ مكان البيت الذى ستدور فيه معظم أحداث الثلاثية ، حدد مكانه فى مواجهة سبيل بين القصرين ، والسبيل موجود بالفعل ، لكن فى مواجهته يقوم مسجد برقوق الضخم ، أى أن المنزل فى الرواية يحتل مكان المسجد ، ويقوم فى مكان لا توجد به أى بيوت مسكونة ، كما انه يصف مآذن برقوق وقلاوون من خلال عينى أمينة . وحتى يمكن لها أن ترى المئذنتين فلا بد أن يكون موقع البيت على الناحية الأخرى . وإذا صح موقع البيت على الناحية الأخرى فإن النافذة لن تواجه أبداً سبيل بين القصرين . فى نفس الوقت نجد أن وصف المؤلف للطريق يطابق الواقع بالنسبة لازدحامه إلى جهة اليسار . وخلوه من الحركة فى الجزء الجنوبى . ولكن يعود الوصف ليصبح بعيدا عن واقع المكان ، عندما تنظر أمينة إلى سبيل بين القصرين ، ثم إلى منعطف حارة الخرنفش ، وإلى بوابة حمام السلطان . ثم إلى المآذن ، إن من ينظر إلى هذه الأشياء لابد أن يكون موقعه فى منتصف الطريق تماماً ، وليس خلف نافذة تقع فى مواجهة سبيل بين القصرين .

فى الفصل السابع ، يقول المؤلف :

«عندما بلغ السيد أحمد عبد الجواد دكانه الذى يقع أمام جامع برقوق بالنحاسين . . . »[٣] .

وفى الواقع نجد سبيل بين القصرين أمام مسجد برقوق ، وبجواره قصر الأمير بشتاك ولا توجد متاجر فى هذا الجزء ، بل إن الدكاكين تقع إلى الجنوب ، على مسافة حوالى ثلاثمائة متر فى النحاسين ، فى الفصل ١٢ . يصف نجيب محفوظ حركة ياسين عبد الجواد ،

« . . ثم اتجه صوب الصاغة ، ومنها إلى الغورية ،

ومال إلى قهوة سى على على ناحية الصناديقية ، وكانت شبه دكان متوسط الحجم يفتح بابها على الصناديقية وتطل بكوة ذات قضبان على الغورية وقد اصطفت بأركانها الأرائك . . . »[٤]

فى الواقع نجد أن ترتيب الشوارع التى تحرك فيها كالآتى :

(الصاغة - الغورية - الصناديقية . .

أما مقهى سى على فلا يوجد على ناحية الصناديقية أى مقهى يحمل هذا الاسم حاليا أو خلال المائة سنة الأخيرة ، وإذا أخذنا بالمقهى فى الرواية فإن الجالس فيه لا يمكن أن يرى الغورية من حارة الصناديقية ، إذا أنها بعيدة عن الغورية ويفصلها عنها شارع الأزهر الذى كان ممرا ضيقا فى وقت أحداث بعيدة عن الغورية ويفصلها عنها شارع الأزهر الذى كان ممرا ضيقا فى وقت أحداث الرواية ١٩١٨ ، ثم اتسع منذ عام ١٩٣٠ .

وفى الفصل «٢١» يصف نجيب محفوظ منزل أم مريم . .

« . . النافذة التى تطل على حمام السلطان مباشرة . . »

وفى الواقع ، نجد أن حمام السلطان لا يقوم أمامه أى بيت . بل ما نجده هو قبر الصالح نجم الدين أيوب . إن حمام السلطان يواجهنا مرة أخرى عندما تنظر اليه عائشة . .

«هكذا وقفت ذاك الصباح فظل طرفها حائرا ما بين حمام السلطان وسبيل بين القصرين وفؤادها الفتى يواصل خفقاته حتى تراءى عن بعد «المنتظر» وهو ينعطف قادما من الخرنفش . . »

وإذا اعتبرنا - كما فى الرواية وليس كما فى الواقع - المنزل فى مواجهة سبيل بين القصرين ، فمن الصعب للواقف فيه ، الناظر من خلف النافذة أن يرى حمام السلطان والسبيل معاً . إن دائرة الرؤية لا تتسع لهما معا .

***

نلاحظ من خلال ، رصد حركة الشخصيات فى واقع الرواية المتخيلة ، ان المؤلف لا يلتزم الدقة عند وصف التفاصيل ، ولا يتقيد بمعالم المكان الواقعى ، على العكس من ذلك ، فانه عندما يرسم الملامح العامة يصبح أكثر دقة فى الفصل رقم ١٨ ، يمضى ياسين عبر شارع الجمالية ، ثم يرى عطفة قصر الشوق ، ان الوصف عام ودقيق إلى حد ما ، إلى حد ما لأن قصر الشوق اسم يطلق على شارع يتفرع من طريق الجمالية وهو الذى اعتبره المؤلف عطفة (أى منحنى) أما عطفة قصر الشوق فى المكان الواقعى ، فتقع عند نهاية شارع قصر الشوق ، وتبدأ من مدرسة عبد الرحمن كتخدا الابتدائية ، وعندما تذهب أمينة لتزور مسجد الحسين مع كمال ، فإن الوصف العام للمكان يبدو صحيحا إذا قورن بالمكان الواقعى . انهما يغادران البيت إلى درب قرمز ، ثم ميدان بيت القاضى يتصدره مبنى قسم الجمالية ثم مدرسة خان جعفر الابتدائية ، ثم طريق خان جعفر حيث يلوح جانب من مسجد الحسين ، أن الوصف هنا دقيق والمكان المتخيل يطابق المكان الواقعى تماما ، والمعالم التى ذكرها نجيب محفوظ موجودة حتى يومنا هذا . قسم البوليس ومدرسة خان جعفر ، وميدان بيت القاضى ، كذلك نجد أن الوصف العام يطابق الواقع فى الفصل رقم (٤٠) عندما تنتقل الأسرة من بين القصرين إلى السكرية المجاورة لبوابة المتولى ، ونلاحظ أن نجيب محفوظ يستخدم الاسم الشعبى لهذه البوابة الضخمة التى لاتزال متبقية إلى يومنا هذا ، وتعتبر واحدة من أربع بوابات قديمة وصلوا إلى عصرنا من بوابات القاهرة القديمة والتى كان عددها ثمان بوابات ،[٥] وعندما يذهب أحمد عبد الجواد مع أولاده لصلاة الجمعة فى مسجد الحسين يسلكون نفس الطريق الذى مشت فيه أمينة وكمال من قبل ، لا يذكر نجيب محفوظ التفاصيل ، إنما يعبرون ميدان بيت القاضى ثم نراهم داخل المسجد . وفى نهاية «بين القصرين» تتحرك المظاهرة التى اشترك فيها فهمى من ميدان المحطة حيث محطة السكك الحديدية الرئيسية . وتتجه الى مدخل شارع نوبار ، ثم تقترب من حديقة الازبكية ، ويلوح ميدان الاوبرا ، وهنا ينطلق الرصاص ، ويقتل فهمى ، ان القارىء الذى لم يعاصر القاهرة خلال العشرينيات سيدهشن ، إذ كيف تتحرك المظاهرة من ميدان المحطة إلى شارع نوبار ؟ وهو شارع يقع حاليا فى منطقة السيدة زينب إلى الجنوب ، بينما يقع ميدان الأوبرا فى وسط المدينة ، سيتساءل القارىء ، كيف تمر المظاهرة بشارع نوبار قبل أن تعبر ميدان الأوبرا ،

وسيبدو نجيب محفوظ هنا كأنه لا يعرف ترتيب الشوارع فى القاهرة ، ولكن الحقيقة عكس ذلك ، إذ أن اسم نوبار كان يطلق على شارع إبراهيم باشا (ثم شارع الجمهورية فيما بعد) وفى بداية عهد الملك فاروق اطلق اسم جده إبراهيم باشا على شارع نوبار ، وأطلق اسم نوبار باشا على شارع آخر صغير يبدأ من ميدان لاظوغلى وينتهى فى شارع المبتديان ، وكان اسمه شارع الدواوين ، ونلاحظ فى الجزء الأول من الثلاثية إن حركة الشخصيات تتم داخل منطقة القاهرة القديمة ، تمتد الحركة مرة واحدة عندما يذهب ياسين مع زوجته إلى المسرح فى الأزبكية ، لا نرى أى وصف للمسرح ، إنما نرى ياسين فى البيت بعد عودته[٦] ، ثم تمتد الحركة إلى ميدان بيت المحطة حيث تبدأ المظاهرة[٧] . ويبلغ عدد فصول الرواية ٧١ فصلا ، تدور الأحداث فيها كالآتى :

٤٠ فصلا فى منزل أحمد عبد الجواد

١٢ فصلا فى دكان أحمد عبد الجواد الذى يبعد نصف كيلو متر عن البيت

٨ فى الطرق بمنطقة الجمالية وابعد نقطة تبعد عن المنزل وصلها احد شخصيات الرواية ٣ كيلو متر . (فهمى فى ميدان المحطة)

٣ فصول داخل بيت زبيدة العالمة يبعد كيلو واحد عن بيت احمد عبد الجواد

٣ فصول فى بيت ام امينة بالخرنفش يبعد نصف كيلو عن بيت احمد عبد الجواد

٣ فصول فى بيت السكرية ويبعد حوالى اثنين كيلو متر

١ فصل فى بيت محمد رضوان المجاور لبيت احمد عبد الجواد

١ فصل فى مسجد الحسين الذى يبعد حوالى كيلو متر واحد فقط[٨]

وفى الجزء الأول يسافر أحمد عبد الجواد إلى مدينة بور سعيد ، وهى المرة الوحيدة التى سيسافر فيها خلال أحداث الثلاثية كلها . لكننا لا نرى الطريق إلى بور سعيد ، ولا يذكر المؤلف أى تفاصيل فيما عدا خروج أحمد عبد الجواد من البيت ثم عودته . .

قصر الشوق

. . تنتهى أحداث الجزء الأول فى أبريل ١٩١٩ ، وتبدأ أحداث الجزء الثانى «قصر الشوق» فى يوليو ١٩٢٤ ، أى تمر ست سنوات ، أصبح للشخصيات حركة مختلفة داخل مدينة القاهرة ، تقدم بهم العمر ، وأصبح لكل منهم علاقاته ، لهذا ستشمل حركتهم مناطق من المدينة لم تذكر فى الجزء الأول ، فى بداية الفصل السادس يمشى كمال الذى أصبح فى سن المراهقة مع صديقه فؤاد ، يمرون بقبو قرمز ، وهذا القبو يتردد ذكره فى الثلاثية عدة مرات ، والقبو حقيقى ويمتد تحت أحد المساجد المملوكية القديمة . وتحيط به الأساطير ، ولكن نجيب محفوظ يخلط بينه وبين قبو آخر يقع تحت قصر الأمير بشتاك ، وهذا القبو يتكون من عدة منحنيات بعكس القبو الأول ، وإذا أخذنا موقع بيت أحمد عبد الجواد فى الاعتبار ، فإن نجيب محفوظ يقصد القبو الثانى ، لكنه يطلق عليه اسم القبو الأول البعيد عن مكان البيت .

يصل كمال وصديقه إلى مقهى أحمد عبده الذى يقع تحت الأرض . هذا المقهى كان موجودا حتى الثلاثينيات ، ويبدو من وصف نجيب محفوظ له ، ومن ذكريات الرجال المعمرين فى المنطقة انه وصف دقيق[٩] ازيل هذا المقهى ومكانه الآن مجموعة مبانى الأميرة شويكار القائمة حتى الآن .

فى نفس الفصل يرد ذكر الكلوب المصرى عندما يقول كمال لصديقه . .

«سنذهب يوم الخميس القادم إلى الكلوب المصرى لمشاهدة شارلى شابلن ، فلنلعب الآن عشرة دومينو . .»

والكلوب المصرى فندق قديم لازال موجودا حتى الآن بالقرب من مسجد الحسين ، ويضم الفندق فناء مكشوفا كانت تعرض به أفلام سينمائية فى الثلث الأول من هذا القرن ، وأول عرض سينمائى قدم فى مصر شاهده المتفرجون فى هذا الفندق عام ١٩١٠ .

فى الفصل السابع يتجه أحمد عبد الجواد إلى :

«عوامة فى نهاية المثلث الاول من طريق امبابة . .»

وتوجد بالفعل عوامات فى هذه المنطقة كان بعضها يستخدم للهو وقضاء أوقات المتعة ، وسوف يتردد أحمد عبد الجواد على هذه العوامة عدة مرات ، فى الفصل الثامن يرى أحمد عبد الجواد فى حارة الوطاويط زنوبة حبيبته العالمة ، والحارة موجودة حتى اليوم بجوار مسجد الحسين وتؤدى إلى شارع الجمالية ، وفى القرن الماضى كانت مسقوفة بأغصان الشجر ، ولهذا استقرت بها بعض الوطاويط ، ومن ثم سميت بحارة الوطاويط .

فى الفصل ١٤ ، يذهب كمال إلى العباسية ، يصف نجيب محفوظ الطريق بشكل عام ، شارع الحسينية ، ثم شارع العباسية ، ثم الوايلية ، ثم شارع السرايات ، وهذه الشوارع كلها موجودة بنفس الأسماء حتى الآن ، ولكن المعالم التى وصفها المؤلف تغيرت ، كانت العباسية فى زمن الرواية ضاحية هادئة ، مليئة بالحدائق والأشجار ، والقصور الكبيرة كانت مقرا لسكن الأثرياء ، والطبقة الراقية ، لقد تغير الوضع الآن ، فالعباسية حاليا منطقة شعبية ، مزدحمة ، أما القصور فقد زالت تماما ، وقصر آل شداد الذى يصفه نجيب محفوظ كان قصرا حقيقيا ولكن اسم الأسرة فى الواقع يختلف عن الرواية . أزيل القصر ومكانه الآن عمارتين حديثين[١٠] . فى الفصل (١٧) يخرج كمال مع حسين شداد وشقيقتيه عايده ، وبدور ، إلى الهرم للنزهة ، تنطلق السيارة من العباسية ، إلى السكاكينى ، ثم إلى شارع الملكة نازلى (أصبح اسمه الآن شارع رمسيس) إلى الزمالك ، ثم طريق الجيزة ، إلى سفح الهرم الأكبر ، ثم أبو الهول ، والطريق من العباسية إلى الهرم مطابق للواقع ، ولا يصفه نجيب محفوظ بالتفصيل ، إنما يذكر الملامح العامه فقط . . ثم يذهب كمال إلى وجه البركة فى الفصل (٣٥) ، والمكان حقيقى كان اسمه بالعامية (وش البركة) ، وكله مخصص للدعارة التى كانت مباحة فى العشرينيات وحتى عام ١٩٤٩ ، ويرتبط بوجه البركة شارع آخر اسمه درب طياب ، والمكانين حقيقين ، ولا يظهران فى الرواية إلا بعد مرور كمال بأزمة عاطفية حادة . تؤدى به إلى الخمر ، والتعرف على المرأة كجسد فى هذا المكان الذى يقع بالقرب من حديقة الأزبكية فى وسط المدينة ، يتكون الجزء الثانى «قصر الشوق» من ٤٤ فصلا .

١٣	فصلا فى بيت أحمد عبد الجواد بين القصرين
٨	فصول فى ضاحية العباسية . قصر آل شداد
٤	فصول فى دكان أحمد عبد الجواد بالنحاسين
٧	فصول فى العوامة أو الطريق المحاذى لنهر النيل
٢	فصلان فى السكرية
٢	فصلان فى وجه البركة
٣	فصول فى بيت ياسين بقصر الشوق
١	فى مقهى أحمد عبده
١	فى بيت محمد رضوان
١	الهرم
١	فى مسجد الحسين
١	بيت زبيدة العالمة

ونلاحظ أن منطقة قصر الشوق التى يحمل الجزء الثانى اسمها لا تحتل من أحداث الرواية إلا ثلاثة فصول ، ويرجع ذلك إلى سبب طريف ، وهو أن الثلاثية كانت فى الأصل رواية واحدة ضخمة عنوانها بين القصرين ، وكان مستحيلا من الناحية العملية أن تصدر فى كتاب واحد ، وطلب الناشر من المؤلف أن يقسمها إلى ثلاثة أجزاء ، وبالفعل قسمها المؤلف إلى ثلاثة أجزاء ، وأعطى كل جزء اسما منفصلا[١١]

السكرية

تبدأ أحداث الجزء الثالث فى يناير ١٩٣٥ ، وتنتهى فى صيف ١٩٤٤ ، يمر الزمن وتتقدم الشخصيات فى العمر ، وتتسع حركتهم فى مدينة القاهرة ، وتظهر أماكن لأول مرة .

فى بداية الفصل الرابع . كمال يركب الترام ، متجها إلى بيت الأمة ، بيت سعد زغلول زعيم ثورة ١٩١٩ ، والبيت موجود حتى الآن ، يغادر كمال سرادق الاحتفال ، إلى شارع القصر العينى ، ويمر أمام مبنى الجامعة الأمريكية بميدان الاسماعيلية (أصبح اسم الميدان الآن ميدان التحرير) ، ويظهر مقهى أحمد عبده مرة أخرى فى الفصل (٦) حيث يجلس كمال مع صديقه اسماعيل لطيف ، وفى الفصل السابع يجلس ياسين فى مقهى .

«من هذا الموضع الدافىء ترى الغادى والرائح ، من شارع فاروق واليه ، ومن الموسكى واليه . . ومن العتبة واليها . .»[12]

ويبدو أن موقع المقهى بميدان العتبة ، لم يذكره المؤلف بالاسم ، أما شارع فاروق فلا زال موجودا حتى الآن (أصبح اسمه شارع الجيش) ، وشارع الموسكى لم يتغير اسمه حتى الآن .

في الفصل (٨) يمشى رضوان ابن ياسين فى الغورية ، يمر بالسكرية ، يجتاز بوابة المتولى ، ثم يميل إلى الدرب الأحمر ، والمكان الأخير يذكر لأول مرة فى الثلاثية ، هناك مكان آخر مرتبط بحركة رضوان يذكر أيضا لأول مرة ، إنه ضاحية حلوان التى تقع جنوب القاهرة على بعد ثلاثين كيلو مترا ، حيث يتردد رضوان على بيت عبد الرحيم باشا عيسى الذى كانت تربطه به علاقة شاذة ،[13] ويذكر نجيب محفوظ شارع النجاة فى حلوان حيث يقع قصر عبد الرحيم باشا ، وقد بحثت طويلا عن اسم هذا الشارع فلم أجده الآن ، ولم يكن هناك شارع بهذا الاسم فى زمن الرواية ،

فى الفصل (١٥) يذهب كمال إلى مجلة «الفكر» ، ويحدد نجيب محفوظ بدقة شديدة

«كانت مجلة الفكر تشغل الدور الأرضى بالعمارة رقم ٢١ بشارع عبد العزيز . .»

يتفرع شارع عبد العزيز من ميدان العتبة ولا زال يحمل نفس الاسم ، لكن المبنى الذى حدده نجب محفوظ - وتلك المرة الوحيدة التى يذكر فيها عنوانا بهذه الدقة - لا توجد ولم توجد به أى مجلة .

إن كمال يذهب الى بيت للدعارة فى عطفة الجوهرى ، المتفرعة من شارع الموسكى ، وهذه العطفة لا وجود لها فى الواقع ،[14] وفى الفصل رقم (٢٠) نجد أحمد شوكت وشقيقه عبد المنعم فى جامعة القاهرة بالجيزة ،[15] ثم نجد أحمد شوكت فى مكتبة الجامعة مرة أخرى فى الفصل (٢٥) ، حيث يتعرف إلى زميلته علوية صبرى ،[16] وسوف تؤدى علاقتهما إلى زيارة بيتها فى ضاحية المعادى ، والمعادى تقع إلى جنوب القاهرة بحوالى خمسة عشر كيلو مترا ،[17] نجد كمال فى جامعة القاهرة التى تذكر للمرة الثالثة والأخيرة فى الثلاثية كلها ،[18] فى الفصل رقم (٣٠) يمشى كمال فى شارع فؤاد المظلم بسبب الحرب ، ويصف نجيب محفوظ الزحام ، وجنود الاحتلال البريطانى ، أصبح إسم شارع فؤاد الآن شارع ٢٦ يوليو ، ويضطر كمال أثناء مشيه للاختباء فى مقهى ركس[19] ، ومقهى ركس كان موجودا فى الواقع وأزيل فى أواخر الخمسينيات ، فى الفصل (٣٦) تلجأ الأسرة إلى قبو قرمز ويضطر كمال إلى حمل والده ، وقد سبق أن أشرت إلى أن القبو الذى يذكره نجيب محفوظ فى الرواية هو قبو آخر يقع تحت قصر الأمير بشتاك الأثرى ، ولجوء الأسرة إليه أثناء الغارة الجوية يؤكد هذه الملاحظة ، إذ أن منزل الأسرة كما يصفه المؤلف ، أقرب إلى قبو الثانى من قبو قرمز ، فى بداية الفصل (٤٠) نجد كمال مع صديقه رياض فى مقهى خان الخليلى ، الذى شيد مكان مقهى أحمد عبده فوق سطح الأرض .

«كانت قهوة صغيرة بابها يفتح على حى الحسين ، ثم تمتد طولا فى شبه ممر تصف على جانبيه الموائد ، وينتهى بشرفة خشبية تطل على خان الخليلى الجديد . .»[20]

يرصد نجيب محفوظ أحد معالم التغيير التى حدثت بالمنطقة ، والمقهى الذى يصفه مقهى حقيقى كان موجودا بنفس الوصف الذى ذكره المؤلف حتى عام ١٩٦٩ ، عندما هدم ، وشيد بناء حديث ، احتل فيه نفس المقهى مكانا جديدا ، ولكن تصميمه اختلف بالطبع ، غير أن نجيب محفوظ ذكر المقهى باسم «خان الخليلى» بينما كان إسمه فى الواقع ولا يزال ، «مقهى درويش» ، وهو قائم حتى الآن فى مقره الجديد .

يذهب كمال إلى قاعة ايوارت الملحقة بالجامعة الأمريكية ، وهناك يرى بدور شقيقة عايدة التى احبها فى صدر شبابه ، تذكر القاعة مرة واحدة ، وهى قاعة موجودة فى الواقع ولا تزال ، ومدخلها يطل على شارع الشيخ ريحان[21] ، ثمة مكان آخر يذكر مرة واحدة هو حديقة الشاى بحديقة الحيوانات ، حيث يلتقى احمد شوكت بصديقته سوسن حماد ، والجبلاية مكان حقيقى يوجد حتى الآن .

يلتقى كمال مرة أخرى ببدور فى شارع ابن زيدون ، ثم يمشى معها الى شارع الجلال ، ثم إلى شارع الملكة نازلى ، الشارعان الأول والثانى لا وجود لهما فى الواقع ، أما شارع الملكة نازلى فاسمه الآن شارع رمسيس[٢٢] . عند تقاطع شارعى شريف وقصر النيل يلتقى كمال فجأة بصديقه حسين شداد ، ثم يجلسان بمقهى رتز[٢٣] ، لا يزال الشارعان يحتفظان باسميهما حتى الآن ، أما مقهى ريتز فكان مقهى حقيقيا يقع فى مواجهة البنك الأهلى المصرى ، ثم أزيل فى أواخر الأربعينيات .

وهكذا نلاحظ أن الأماكن التى تظهر من مدينة القاهرة فى الجزء الثالث أكثر تعددا ، ويرجع ذلك إلى حركة الشخصيات داخل المدينة ، ونلاحظ أن أسرة أحمد عبد الجواد محور الرواية عندما كانت متماسكة ، كانت الأماكن فى الجزء الأول محدودة لا تتجاوز منطقة القاهرة القديمة ، ثم اتسعت الحركة فى الجزء الثانى مع نمو الشخصيات وتقدمها فى العمر وفى الجزء الثالث يصبح إيقاع الزمن أسرع ، وحركة الشخصيات ، ويستتبع هذا العديد من التنقلات فى المدينة ، وبالتالى تظهر أماكن جديدة ، تتكون السكرية من أربعة وخمسين فصلا . .

بيت بين القصرين	١٢	فصلا
بيت السكرية	١٢	فصلا
الطريق	٨	فصول
المقاهى	٤	فصول
الجامعة	٣	فصول
حلوان	٣	فصول
مجلة الفكر بشارع عبد العزيز	٢	فصلان
دكان أحمد عبد الجواد	١	فصل
مجلة الإنسان الجديد بغمرة	١	فصل
الوزارة حيث يعمل ياسين	١	فصل
ضاحية المعادى	١	فصل
بيت الدعارة	١	فصل
قبو قرمز	١	فصل
قاعة ايوارت	١	فصل
حديقة الشاى	١	فصل
حانة النجمة	١	فصل
قسم الجمالية	١	فصل

يتقدم الزمن داخل الرواية ، وتتسع المساحة التى تظهر من المدينة ، ومن خلال وصف نجيب محفوظ ، تسجل الرواية ملامح القاهرة التى تغير الكثير منها الآن ، بدءا من بيت أسرة أحمد عبد الجواد ، الذى كان يعد نموذجا لسكن الأسر المتوسطة فى القاهرة القديمة ، اختفى ذلك تماما الآن ، وحلت المبانى ذات الطوابق المتعددة ، وحتى المقاهى التى أزيل بعضها ، وأسماء الشوارع التى تغيرت ، ثم وصف وسائل مواصلات انقرضت ، مثل «سوارس» التى يتردد ذكرها عدة مرات ، و«سوارس» كانت عربات تجرها الخيول يمتلكها يونانى ، وقد ظلت حتى بداية الخمسينيات ، كما يذكر بعض معالم التطور بالمدينة ، مثل إدخال مواسير المياه[٢٤] ، لقد وصف نجيب محفوظ الخطوط العريضة لمدينة القاهرة بدقة ، ولكنه لم يلتزم هذه الدقة عند التطرق إلى التفاصيل ، ولكن الذى لا شك فيه أنه استطاع من خلال تركيزه على الحياة الداخلية للشخصيات أن يجسد أسلوب الحياة القاهرى والذى ساد فترة طويلة ، ولا تزال بقاياه فى حياتنا . .

القاهرة : جمال الغيطانى

أسماء الشوارع التى ورد ذكرها فى الثلاثية وأسماؤها الآن

(الاسم القديم)	(الاسم الحالى)
● شارع بين القصرين	شارع المعز لدين الله
● ميدان المحطة	ميدان رمسيس
● شارع نوبار	شرع الجمهورية
● ميدان الاسماعيلية	ميدان التحرير
● شارع فؤاد الاول	شارع ٢٦ يوليو
● شارع الملكة نازلى	شارع رمسيس

المــــراجـع :

١ - نجيب محفوظ يتذكر - اعداد جمال الغيطانى - دار المسيرة - بيروت .

٢ - بين القصـرين ص ٦ .

٣ - بين القصـرين ص ٣٩ .

٤ - بين القصـرين ص ٧٣ .

٥ - البوابات الثلاث الاخرى ، هى بوابة الفتوح ، وبوابة النصر ، وبوابة البرقية .

٦ - بين القصـرين ص ٣٢٤ .

٧ - بين القصـرين ص ٥١١ .

٨ - راجع الفصل الثانى الخاص بالمكان فى الدراسة الممتازة التى قامت بها الدكتورة سيزا قاسم استاذة الادب العربى بالجامعة الامريكية . عنوان الدراسة . «الواقعية الفرنسية والرواية العربية فى مصر - دراسة مقارنة تطبيقا على ثلاثية نجيب محفوظ» . .

٩ - قصـر الشـوق ص ٧٥

١٠ - نجيب محفوظ يتذكر - اعداد جمال الغيطانى - دار المسيرة - بيروت

١١ - نجيب محفوظ يتذكر - اعداد جمال الغيطانى - دار المسيرة - بيروت

١٢ - السـكرية ص ٥٣ .

١٣ - السـكرية ص ٦٥ ، ص ١٣١ ، ص ٢٨٦ .

١٤ - السـكرية ص ١٠٤ .

١٥ - السـكرية ص ١٢٥ .

١٦ - السـكرية ص ١٥٣ .

١٧ - السـكرية ص ١٧٣ .

١٨ - السـكرية ص ٢٤٥ .

١٩ - السـكرية ص ١٨٥ .

٢٠ - السـكرية ص ٢٢٦

٢١ - السـكرية ص ٢٣٧

٢٢ - السـكرية ص ٢٦٢ .

٢٣ - السـكرية ص ٢٦٣ .

٢٤ - بين القصـرين ص ١٧ .



لست أستطيع إلا أن أعتبر هذا الكتاب واحداً من أهم ما صدر فى كتاباتنا المعاصرة من كتب فى حقل البلاغة ، وحقل النقد العربى أيضا . فهو كتاب طموح يحاول أن يربط الحاضر بالماضى ربطاً نظرياً وتطبيقياً فى آن واحد ، ويحاول أن يقدم التنظير البلاغى فى رقة ولطف تزيح عنه أعباء الاصطلاحات التى جعلته علماً معمى عند الكثيرين من شداة الأدب ، بل والكثيرين من الدارسين أيضاً ، ويحاول فى نفس الوقت أن يقدم التطبيق النقدى فى دقة العلم التجريبى المعملى ، وبأدواته أيضا .

وإن كانت علوم البلاغة علوما عربية أصيلة ، واكبت فى نشأتها ظهور التعبير العربى الشعرى والنثرى منذ البداية ، وتحولت بالتدريج من مقولات نقدية مبتسرة ، وأحكام تذوقية نظرية ، إلى قواعد وأسس أفرزت لنا علوم البلاغة التى تعنى بالشكل والمعنى معا ، والتى تعنى

مدخل إلى
علم الأسلوب

فاروق خورشيد

بالإبداع والتلقى معا ، والتى تعنى بالقول وما حوله معا . ثم تفننت هذه العلوم وتحددت ، وإن تعددت فيها المذاهب والاتجاهات إلا أنها غدت علوماً لها قوانينها وأدواتها المحددة .

وإن كانت علوم البلاغة هذه علوماً عربية أصيلة وقديمة أيضاً ، فإن علم الأسلوب علم وافد نشأ فى أحضان علوم اللغات الأوربية ، وفى ظل نحوها وأدبها ، وتطور علوم الدراسات الإنسانية فيها . وبدأ فى أحضان علوم اللغة ، ثم استقل فرع منه باللغة ، وارتبطت باقى فروعه بالبلاغة والنقد الأدبى ، والتزمت بعضها بقواعد البلاغة والنقد الموروثة ، بينما ارتبطت أخرى بعلوم الإنسان والاجتماع والحفريات الإنسانية والحضارية .

وطغى علم الأسلوب على الدراسات الأدبية . فى أواسط هذا القرن ، حتى أصبح هو العلم الأساسى فى الدراسات الأدبية الغربية ، على تعدد لغات الغرب ، واختلاف آدابه وإبداعه

وكان الأساس للكثير من المذاهب النقدية الطاغية كالبنيوية التى اجتاحت دراسات العصر ، ثم أطلت بوجهها على الدراسات الأكاديمية العربية مؤخراً ، وراحت تؤثر فيها تأثيراً حاسماً وفعالاً . وكالمعتاد كان تأثيرها صحياً فى بعض الأحيان ، إذ أضاف العلم أدوات جديدة فى أيدى الدارسين العرب ، ورؤى جديدة أمام النقاد العرب . كما كان تأثيراً غير صحى فى أحيان كثيرة ، إذ ليس الصرخة الجديدة ، أو الموضة التى تحتاج دنيا النقد

الأدبى العربى فى أحيان كثيرة دون تمثل كامل لدلالات هذه الصرخة وحقيقتها وأصولها .

ومن هنا يأتى كتاب «مدخل إلى علم الأسلوب» بشقيه النظرى والتطبيقى ليؤصل عند الفاهمين فهمهم ، وليضع أمام الشادين مفاتيح العلم الجديد ، رابطاً إياه بأصولنا البلاغية القديمة ، فى ثقة الدارس ، وتطلع المربى ، واستشراف الناقد . . ويقول الدكتور شكرى محمد عياد فى مقدمته لهذا الكتاب :

والواقع أن هذا الكتاب لايصدر عن رغبة فى الحداثة أو التحديث ، فضلاً عن أن يحاول فتنة الناس ببدعة جديدة من بدع الثقافة الغربية ، ولكنه يحاول أن ينشىء فى ثقافتنا العربية علماً جديداً مستمدا من تراثها اللغوى والأدبى ، ومستجيباً لواقع التطور فى هذا التراث الحى ، ومستفيداً من دراسات أهل الغرب بالقدر الذى يمكن من رؤية التطور المعاصر رؤية تاريخية ، وقراءة التاريخ قراءة عصرية .

وهذا الطموح عند الكاتب يواكب عملية التجديد المستمرة لبنائنا الفكرى والثقافى ، ويؤكد أيضا ما تلتزم به هذه العملية من ضرورة الارتباط بالتراث الأصيل لثقافتنا . فليست المسألة هى الجرى وراء كل ما هو جديد ، لإثارة الدهشة ، وإرضاء حب التفرد والتعالى عند البعض ، بهدم القديم ، ومعاملته بازدراء وترفع ، والارتماء فى أحضان ثقافة الغرب دون تبصر أو وعى ، وإنما المسألة هى دائماً محاولة تعديل المسار بما يضعنا فى إطار المواكبة العقلية والعلمية والتذوقية للعالم من حولنا ، مع الإحساس بضرورة وحتمية الإبقاء على الجذور الأصلية وتغذيتها بالجديد دون هدمها . ويقول الدكتور شكرى فى نفس المقدمة :

«والخصم الذى يحاول الكتاب تدميره ليس بلاغتنا القديمة العظيمة ، ولكنه الفوضى البلاغية - بل اللغوية - التى شاعت بيننا فى السنوات الأخيرة ، ولا سيما بين أدباء الشباب . فهؤلاء عازمون - كما يبدو - على تحطيم كل بلاغة مأثورة ، ولكنهم عاجزون - فى الوقت نفسه - عن أن يحلوا محلها بلاغة جديدة . وهذا الكتاب يود أن يقول لهم : إن تجديد اللغة الفنية ليس أمراً هينا ، وإن وراء كل عمل أدبى جيد جهداً هائلاً فى الصياغة اللغوية ، جهداً يعتمد على الثقافة والفكر ، كما يعتمد على الشعور ، ويخلق تكويناته الجديدة من خلال التكوينات القديمة وبواسطتها . .»

والكتاب بعد قسمان : قسم نظرى باسم «نجوم نظرية الأسلوب» ، وقسم ميدانى باسم «الدراسة التطبيقية» . لو والقسمان متكاملان . ولعلها أول مرة يتقدم فيها دارس للبلاغة العربية بالنظرية المشروحة والمطبقة فى تؤدة على نماذج مختارة بعناية . وهو يريد من الدراسة التطبيقية أن تصبح المبادىء النظرية التى شرحها وأوضحها فى القسم الأول (عادات فى القراءة) . كما يريد أن يؤكد أهمية دراسة النصوص لتحويل الدراسة الأدبية إلى (دراسة حية خصبة) .

ويبدأ القسم النظرى بفصل عن «فكرة الأسلوب عند الأدباء» ، يحاول الكاتب فيه تعريف كلمة (الأسلوب) . حيث يجد أنها كلمة مطاطة ، تحمل الدلالة على طريقة ترتيب الكلمات كما تحمل الدلالة على المعانى التى تؤديها هذه الكلمات . وهى أيضا تحمل فى استعمالها دلالة على قيمة أدبية بذاتها ، وعلى نوع من التميز الذى يجعل لكل أسلوب خصائص بذاتها . ولكن الكلمة دلت عندنا فترة من الزمن على اللغة المتصنعة والمنمقة ، وكان لابد لنا من الخروج من دائرة هذا التحديد الذى يجمد الإبداع الأدبى ، إلى إدراك أن الأسلوب روح وشخصية ، وأن كل مبدع له أسلوبه الخاص الذى يعكس شخصيته الأدبية متأثرة بموقفه من الحياة والتراث ، وقضايا عصره ومجتمعه . والكاتب يستعرض أفكار هذا الفصل من خلال كتابات توفيق الحكيم عن الأسلوب فى (زهرة العمر) ، ومن خلال كتابات العقاد عن الأسلوب فى (مراجعات فى الآداب والفنون) . . وهما معا يثيران فى مطلع القرن هذا القلق الذى انتاب كتاب هذه الفترة فى تعريف الأدب نفسه ، وهل هو الكلام الجميل المنمق ، والأسلوب الذى تنطبق عليه شروط البلاغين القدماء ، أم

هو الموضوع نفسه من خلال الكاتب ، بمعنى : هل هو شيء منفصل عن الكاتب كصناعة وحرفة ، ويضمنه أفكاراً ومعانى ما . . أم هو شيء عضوى مرتبط بالكاتب ارتباطاً أساسياً وحيوياً ، ولا يمكن الفصل بينهما من ناحية ، ولا بينهما وبين الموضوع من ناحية أخرى ؟ وبمعنى آخر : هل الأسلوب هو لغة الأدب ، أم هو الأدب نفسه . . ؟

ويقول فى ختام هذا الفصل :

«فإذا بدأت مناقشة اللغة الأدبية من حقيقة كونها أدباً ، اضطربت بين حقيقة كونها فنا ، وحقيقة كونها لغة . ومن ثم فلابد لك أن تبدأ من أحد الطرفين : إما من طرف الفن ، أو من طرف اللغة . وقد تناولها الفلاسفة من الطرف الأول ضمن بحثهم فى فلسفة الجمال وفلسفة الفن ، فكان تفكيرهم أكثر انسجاماً ، ولكنه لم يعط الأعمال الأدبية اهتماماً كافياً من حيث هى آثار لغوية ، ولذلك ظل بمعزل عن النقد الأدبى إلا فيما ندر ، بقى إذن أن نجرب الطريق الأخير ، فندرس اللغة الأدبية بادئين من حقيقة أنها لغة»

وبهذه العبارة يمهد للفصل الثانى من هذا القسم النظرى وعنوانه «علم اللغة وعلم الأسلوب» . ويناقش فى هذا الفصل نظرة القدماء إلى اللغة التى افترضت فيها الثبات (وعلى هذا الأساس قام منهجهم العلمى كله) . ووقفوا عند (عصور الاحتجاج) قبل أن يختلط العرب بالأعاجم فتفسد ألسنتهم ، فجمعوا المتون ، وقعدوا النحو ، وما جاء بعد هذا دخيل ومستحدث ، منه (المعرب والدخيل والمصحف والمحرف والملحون) . وفعل النقاد مثلهم (فكانت عصور الاحتجاج فى اللغة هى نفسها عصور الاحتجاج فى الأدب) . . فظهرت فكرة عمود الشعر ، وتحددت النظرات البلاغية ، وتقولبت علوم البلاغة العربية . وبلغ آخر تطورهم فى قول ابن حازم القرطاجنى : **(الأسلوب هيئة تحصل فى التأليفات المعنوية ، والنظم هيئة تحصل فى التأليفات اللفظية)** إلا أن هذا الموقف الجامد من أصحاب اللغة وأصحاب النقد جميعاً هو سبب تمرد العصر على مقولات البلاغة العربية القديمة وجمودها ، ودفع أصحاب النقد الحديث إلى الابتعاد عن النظر البلاغى واللغوى فى تعاملهم مع النصوص الأدبية ، ويؤكد هذا المعنى قول الدكتور شكرى :

«ولعل اضطراب هؤلاء - يعنى أدباءنا المعاصرين - أمام كلمة الأسلوب - راجع إلى أنهم لم يقبلوا الفلسفة اللغوية التى قامت عليها نظرية الأسلوب عند الأقدمين ، ولكنهم أخطأوا حين أساؤوا الظن بكل فلسفة لغوية ، ومن هنا انصرفوا عن علوم البلاغة وفروا إلى فضاء «النقد الأدبى» يسرحون فيه ويمرحون» . .

وهذا الحكم القاسى من الكاتب على نقاد العصر ربما كان له ما يبرره من كثرة الشطحات والانحرافات التى ظهرت عند الكثيرين من النقاد الذين أغفلوا الدراسات البلاغية ، ولكنه يعود فى غالب الأمر عندنا ، إلى ما أثقل كاهل البلاغة العربية من اصطلاحات جامدة ، وأحكام حادة تريد أن تدخل النص الأدبى فى قوالب جامدة ، بل وتتغافل فى كثير من الأحيان ، عن الجزء الحى من النص الأدبى الذى هو نفس كاتبه ذاته ، كما لا يخفى على الكاتب أن هذه القواعد لا تستطيع أن تستجيب استجابة سريعة ووافية بما يطلبه الناقد المعاصر من النص الأدبى ، فليس من ناقد يبحث الآن عن دقة الإصابة ، ومطابقة مقتضى الحال ، والفصاحة والجزالة إلى آخر ما يمكن أن تقدمه لنا علوم البديع والمعانى والبيان . ولعل الكاتب قد أدرك كل هذا ، بل هو يدركه لأنه من أخصب وأنشط نقاد العصر ، فاستدرك يقول :

«وحين نحاول اليوم أن نبدأ دراسة الأدب من جانب اللغة ، فإنما نعيد الأمر إلى نصابه ، ولكننا نستبدل من علم لغوى صلب ينكر الدافع ويتجاهله ، إلى أن يكسره الواقع ، علماً لغوياً يستمد قوانينه من الواقع ، ليعود أقدر على التأثير فيه»

هذا الاعتراف من جانب الدكتور شكرى عياد ، بعدم مواءمة القواعد البلاغية القديمة للعصر ، ينفى عن النقاد تهماً كثيرة توجه إلى نقاد العصر ، كما أنه يؤكد عجز البلاغة عن مسايرة (الواقع) - وهى كلمة طموحة جداً - وعن الوفاء باحتياجات نقد العصر ليواكب أدب العصر .

ويحدد المؤلف موقفه من علم اللغة عند الغرب ، فيؤكد أنه لا يقصد علم اللغة القديم عندهم ، فهو لا يختلف فى جموده عن علم اللغة عندنا فى شىء ، وإنما هو يشير إلى ظهور النظرة التاريخية المقارنة التى عادت بالدراسات اللغوية إلى افتراض من وجود اللغة (الإندوأوروبية) التى هى الأصل فى لغاتهم المتعددة ، التى يقارنونها بمجموعة لغوية أخرى هى المجموعة السامية ، ليعيدوا الأصل فى اللغة ، وفى القيم الفكرية كلها إلى الإنسان . . ومحاولاتهم إخضاع هذه الدراسات اللغوية ، إلى قواعد العلم التجريبى ، وربط الدراسات اللغوية بالدراسات المهتمة بدراسة المجتمعات الإنسانية ، كنظم متكاملة أثناء تطورها التدريجى . ثم يقف عند (الانقلاب الثانى فى علم اللغة على يد العالم السويسرى فرديناندى سوسير - ١٨٥٧ - ١٩١٣ - الذى دعا إلى دراسة اللغة كبناء متكامل فى فترة زمنية محددة قبل دراسة التطورات الجزئية التى تطرأ على نطق حرف من الحروف مثلا ، فتؤدى إلى التغير فى بعض القواعد أو بعض المفردات) .

فالدكتور شكرى إذن يشير بوضوح إلى علم اللغة الحديث وهو علم غربى خالص تعامل فيه اللغة على أنها نظام اجتماعى حى متكامل (يستخلص من أفواه الناس لا من الكتب فحسب) . ويدين لعلماء الانثروبولوجيا ودراساتهم الميدانية فى المجتمعات البدائية . وهو علم يدرس اللغة أفقياً ، ويضيف هذه الدراسة إلى الدراسة الرأسية التقليدية القديمة . . وهذا العلم - كما نرى يبحث فى الثبات اللغوى والتغير اللغوى فى آن واحد . ويبحث فى اللغة من حيث هى نظام مستقل عن الفرد والموقف ، ثم من حيث هى نظام مرتبط بالفرد والموقف . . ولعل هذا هو - كما يقول المؤلف - هو الذى دعا إلى قيام علم جديد **(وهكذا نشأ علم الأسلوب فى دوائر اللغويين قبل أن يعنى به نقاد الأدب . . وهو علم لايقوم فقط على الاهتمام بتاريخ الكلمة من حيث نطقها ومعناها ، بل يهتم أيضاً بصورها المختلفة واستعمالاتها المختلفة فى العصر الواحد)** . وهو إلى هنا يصلح مسار اللغة ، ويربطها كما قلنا بالدراسة الأفقية إلى جوار الدراسة الرأسية التقليدية ، إلا أنه يتقدم خطوة أخرى فى إضفاء الحيوية على دراساته اللغوية ، فراح يرصد الاستعمالات الجارية ، أى الحديثة والمتداولة ، غير مكتف بالتراث المدون .

ولكن هذا العلم حين دخل هذا الميدان الجديد ، وجد نفسه كما يقول المؤلف : **(مواجها بظاهرة الاختلافات الفردية فى استعمال اللغة)** . . ومن هنا نبعت فكرتان : **(الأولى هى التمييز بين اللغة التى هى رموز متعارف عليها من الرموز التى يتفاهم بها الناس ، وبين القول الذى هو صورة اللغة المحققة فى الواقع مما يتفاهم به الناس ، وبين القول الذى هو صورة اللغة المحققة فى الواقع من استعمال فرد معين فى حالة معينة . . والفكرة الثانية هى أن الاختلافات اللغوية ترجع غالباً إلى اختلاف المواقف)** . . وهو هنا يعنى الجنس والسن والحرفة والبيئة الاجتماعية ، كما يعنى اختلاف القول فى المناسبات الاجتماعية المختلفة ، وهذه الاختلافات كلها**(تشترك فى تكوين الموقف الذى يحاول القائل أن يراعيه فيما يختاره من طرق التعبير)** . . وعلماء الأسلوب يحاولون النفاذ من خلال التعبير القولى إلى تحديد هذه الاختلافات تحديداً لا يدخل فى البحث عن الدلالات الوجدانية التى تكمن وراء القول . وهذا هو الاختلاف بين علم الأسلوب ونقاد الأدب الأسلوبيين . فأصحاب علم الأسلوب يرون كما ينقل المؤلف عن شارل بالى مؤسس علم الأسلوب الفرنسى قوله :

إن علم الأسلوب يجب ألا يبحث فى كيفية استخدام الأدباء لهذه التأثيرات الوجدانية ، فلا يسأل عن مدى مناسبتها للموقف الوجدانى الذى يصوره الشاعر ، أو للشخصية التى يقدمها الروائى أو الكاتب المسرحى . فمثل هذه الاسئلة خارجة عن عمل الدارس الأسلوبى وينبغى أن تظل من اختصاص الناقد) .

ومن هنـا اختلف علم اللغـة الحـديـث ، أو علم الأسلوب عند اللغويين ، عن علم الأسلوب عند النقاد ، الذين يتخطون مرحلة الوقوف عند البحث اللغـوى إلى مرحلة استخدام قـواعد اللغـة الحديثـة فى الكشف عن أسرار النص الأدبى .

ومن هذه النقطة بالذات يـدخل المؤلف إلى الفصـل الثالث فى هذا القسم ، والذى أسماه (علم الأسلوب : النقد الأدبى ، تاريخ الأدب) . . ليوضـح أن اللغويـين لا ينتقون نصوصهم التى يدرسونها من النصوص الأدبية ، وإنما هم يعمدون إلى النصوص العادية ، وهم يفضلون الأنواع البسيطة من الاستعمـالات القوليـة . وهم بهذا يستخرجون القواعد من ظاهر النص مهما كانت الأسس العلمية التى على أسـاسها يحللون النص (**وفى كـل هذه الأنواع من التحليل اللغوى يقف المحلل دائماً عند ظاهرة اللغة . أما الناقد الأدبى الذى يستخدم التحليل اللغوى فإنه يتعامل مع نص لا يمكنه الوقوف عند ظاهره . فلو ظل واقفاً عند الظاهر لما وصل إلى شىء مهم** . .) وحتى لو اهتم الدارس اللغوى بنص أدبى فهـو يحاول استخـراج الصورة الكاملة للنص أو للكاتب ، وتظل النتـائج التى يصل إليها فى انتـظار الناقـد الأدبى الذى يستخـرج منها الدلالات الفنية . ويحاول أن يحدد (**الاختيارات**) اللغوية التى لا يمكن أن تظهر إلا مرتبطة بوظيفتها فى أداء موقف شعـورى معـين صـدر عنـه النص الأدبى . وهـو يـولى (**الاختيارات المتطرفة**) عناية خاصـة ، فما دامت وظيفـة الشعراء (**هى اقتناص شـوارد الشعور . فمن حقهم أن يلووا عنق اللغة إذا بداهم ذلك ضرورياً**) ومن ثم يولى الناقد الأسلوب هذه الاختيارات المتطرفة عناية خاصة ، وقد سماها النقاد الأسلوبيون «**انحرافات** . .» .

ويعقب الدكتور شكرى عياد على هذا قائلاً : (**حتى قـال بـعضـهـم مـعـرفـاً علم الأسـلوب بـأنـه علم الانحرافات**) .

وقد يسلمنا هذا إلى متاهة جديـدة ، إذ أن القواعـد والقوانين لاتنطبق على الانحرافات ، إذ أن لكل واحدة من هـذه الانحرافـات قاعـدتهـا الخـاصـة ، وظـروفهـا الخاصة ، بحكم أنها انحراف لايخضع للقوانين التى تحكم اللغة . وهنا - ومهما أكد الدكتور شكرى عياد على علم الأسلوب ، من حيث هو علم تحكمه القواعد والقوانين فقط - يدخل الناقد كرؤ ية وكتذوق وكخبرة ، فى عملية تحليـل النص . إذ أننا ، وقـد آمنا بضـرورة التحرر من القاعدة لمواجهة (الانحرافات) ، نترك الأمر مـرة أخرى لذاتية الناقد وخبرته وتذوقه ، مهما تحايلنا على الأمر ، أو اخترنا لوصفه أى عبارة تقلل من هذه الحتمية الواضحة . ونحن هنـا نعود إلى النقـد الانطبـاعى ، ولـو من بـاب خلفى ، ويدرك الدكتـور شكرى عيـاد هذه الحقيقـة ، فيسـرع إلى القول بـأن (**الفرق بـين الناقـد الأسلوبى ، والناقد الانطباعى ، هو أن الأول أكثر مـوضوعيـة لأنه ينطلق من تحليل للنص المكتـوب ، قائم عـلى مبادىء علمية ، فى حين أن الثانى ينطلق من مشاعره الخاصة إزاء العمل**) .

الفرق إذن فى الدرجة ، لأن العلمية فى الأول لابد أن تسوقها قدرة تذوقية ، وخبرة خاصة ، منها مشاعر الناقد الخـاصة بـالدرجـة الأولى . ولأن الثانى تحكم مشـاعـره الخاصة هذه تربيته العلمية والنقدية التى لاشك قد كونتها قواعد علمية إلى درجة ما ، حقيقة قد يختلف المهاد العلمى للناقد من علم إلى علم ، فهو مرة علم النفس ، ومرة علم الاجتماع ، ومرة علم من علوم الانثروبولـوجيا ، ومـرة علم الجمال ، إلا أن الذى لا شك فيه أن علم اللغة أصل فى ثقافة أى ناقد ، أيا كان المنهـج العلمى الذى يختـاره لنقده . . والذى لا شك فيه أيضاً أن هناك عوامل غـير الأسلوب تتحكم فى الناقد وتحليله وأحكامه . . والدكتور شكرى عياد أميل فى اعتقادى - إلى اعتبـار النقد الأدبى ضـرورة ، ولكنه يحتـاج إلى علم الأسلوب لتكتمـل لـه أدواته .

ومن هنا كان المدخل إلى الحديث فى الفصل الرابع عن «علم الأسلوب وعلم البلاغة» والكاتب بادىء ذى بدء ، يؤكد على التشابه بين العلمين فى الميدان والمادة والوسيلة أيضـاً . فقد مهـدت علوم البلاغـة الـطريق أمـام علم الأسلوب ، إذ أن علم البلاغة بحث فى دلالات الألفاظ والتـراكيب اللغـويـة ، لا من حيث دلالاتهـا النحـويـة والمعجمية فحسب ، وإنما من نـاحية دلالاتهـا الجماليـة والوجدانية أيضا ، ولكن الدكتور شكرى يسمى حصيلة علم البلاغة فى هـذا الميدان بـأنسم : (**الحصيلة الوافـرة**

المنظمة من الملاحظات حول الألفاظ والتراكيب) . . فهى إذن مجموعة من الملاحظات لا تكون أساساً صالحاً لعملية النقد الحديثة ، وهو فى هذا الفصل يؤكد على عدة فروق بين علم البلاغة وعلم الأسلوب .

أولها اختلاف المنهج ، إن علم البلاغة ، كعلوم اللغة القديمة كلها ، ينظر إلى اللغة على أنها شىء ثابت . وما يسجله من اختلافات أسلوبية **(لا يخرج عن الامكانيات الثابتة للغة العربية)** . . بينما علم الأسلوب بصفته من العلوم اللغوية الحديثة ، يدرس الظواهر اللغوية بطريقتين (طريقة أفقية ، تصور علاقة هذه الظواهر بعضها ببعض فى زمن واحد ، وطريقة رأسية ، تمثل تطور كل ظاهرة من هذه الظواهر على مر العصور) .

ومن هنا يظهر الفرق الثانى بين العلمين ، فقوانين علم البلاغة مطلقة أى أنه يحدد ما هو صواب وما هو خطأ طبقاً لقوانين محددة وثابتة على مر الزمن ، بينما علم الأسلوب يعترف بما يصيب الظواهر اللغوية من تغير **(ويحرص فقط على بيان دلالاتها فى نظر قائليها ومستمعيها أو قارئيها ، فطبيعى ألا يتحدث عن صحة أو خطأ)** .

وهنا يأتى الفرق الثالث والجوهرى إذ أن طبيعة علم الأسلوب تكمن فى مادته ، ومادته **(هى التأثيرات الوجدانية للظواهر اللغوية . ولسنا نعرف سبيلا أوثق لمعرفة تلك التأثيرات الوجدانية من وجدان الدارس نفسه)** . . وهنا تظهر فكرة الذاتية مرة أخرى . فوجدان الدارس كما قلنا وجدان ذاتى مهما حكمته القواعد ، وحددت رؤيته العلمية . . ويعترف الدكتور شكرى عياد بهذا الأمر اعترافاً واضحاً ، بل ويبلوره قائلا :

(وهنا يلوح لنا شبح الذاتية الذى حسبنا أننا تخلصنا منه . إن نظرية الأسلوب كلها تعتمد على فكرة (الاختيار) وفكرة (الانحراف) . وإذن فنحن عندما نقرأ معا قراءة أسلوبية ، نحاول أن نميز الاختيارات والانحرافات فيه ، لأنها هى المفاتيح التى تمكننا من الولوج إلى العالم الشعورى الكامن وراء القطعة الأدبية . . ولكن من أدرانا أن ما نعده اختيارات أو انحرافات ذات دلالة قد لا يكون كذلك عند قراء آخرين) .

وعلى الرغم من أن (الذاتية) تشكل فى الحقيقة فرقاً جوهرياً بالنسبة لنظرة كل من العلمين إلى النص ، إلا أن الدكتور شكرى لا يعتبرها فرقاً ثالثاً ، وإنما حديثه عنها مجرد ملاحظات يقود إليها سياق مناقشة الفرق الثانى بين العلمين ، ويقدم فرقاً آخر بين العلمين هو (نظرة كل منهما إلى الموقف) . وكلمة الموقف يستعملها علم الأسلوب مقابل تعبير (مقتضى الحال) التى يستعملها علم البلاغة . ويفصل الأمر بأن (مقتضى الحال) إنما يعنى الالتفات إلى حال المستمع أو المتلقى بالدرجة الأولى ، بينما يعنى (الموقف) بأمر القائل أو المبدع بالدرجة الأولى ، وإن كان الأمر لايمكن تبسيطه إلى هذه الدرجة ، فهناك من التداخلات بين الميدانين بحيث يدخل كل منهما فى الآخر إلى حد كبير .

ثم يتحدث عن الفرق الرابع بين العلمين وهو عنده (اتساع علم الأسلوب اتساعاً كبيراً بالقياس إلى علم البلاغة) . ذلك أن علم الأسلوب يدرس الظواهر اللغوية بعامة من الصوت إلى المعنى ، واللفظة مفردة وداخل الجملة والفقرة ، ومعنى دلالاتها اللغوية والصوتية والمعنوية معا . لا بصفة عامة وحسب ، وإنما بصفة خاصة لمدرسة أدبية أو فن بذاته ، أو كاتب معين ، أو عمل واحد لكاتب بذاته .

ومن هنا يدخل المؤلف على الفصل الخامس الذى يعنونه : **«ميادين الدراسة الأسلوبية»** ، ليتحدث عن اختلاف قوانين اللغة من حيث الاستعمال الأدبى أو العلمى أو اليومى ، ونظام هذه اللغة من حيث النحو والمعجم ، ثم عن تعدد مستويات التعبير واختلاف طرقه ، الأمر الذى يربط بين الكلمة وتأثيراتها الوجدانية . . واعتبر كل هذه الميادين مجال حركة لعلم الأسلوب الحديث . . ويقدم لنا عدة نماذج لأنواع الدراسات الأسلوبية فى مجال اللغة الأدبية ، والنوع الأول منها هو ما يسمى **(علم الأسلوب المقارن)** . وبعد الحديث عن الفرق بين الشعر والنثر يحدد لنا الدكتور شكرى عياد طبيعة هذا النوع وحالته بقوله :

(وهنا يأتى دور علم الأسلوب فى استخدام مفاهيم علم اللغة العام لمعرفة الخصائص الجمالية التى يتصف بها الإيقاع الشعرى مقارناً

بالنثر من ناحية ، وبالموسيقى من ناحية أخرى . . والموازنة بين الطرق التى تتبعها أشعار الأمم المختلفة فى تحقيق عنصر الايقاع ، ومدى الحرية التى تبيحها كل طريقة للشاعر كى ينوع تأثيراته الموسيقية) .

ويقف الكاتب وقفة متأنية عند تنوع صور (الموسيقية) فى أشعار اللغات المختلفة ، والتى تدور أساساً حول ظاهرة (الشدة) وظاهرة (الطول) . وظاهرة الطول واضحة فى اللغة العربية حيث تنقسم المقاطع عند النطق وفقاً للحروف الصامتة أو الحروف الممدودة أو الطويلة . ولاشك أن الشعر العربى استمد موسيقاه من ظاهرة اختلاف أطوال المقاطع (فهو يأتى بالمقاطع الطويلة والقصيرة متعاقبة على نظم معينة ، يسمى كل نظام منها بحراً . وفى لغات أخرى تبرز ظاهرة اختلاف درجات الشدة فى نطق المقاطع ، ومنها الإنجليزية مثلا ، ويقوم نظام الشعر فى هذه الحالة على هذه الظاهرة . . ويدخل فى الاعتبار وجود القافية واختفاؤ ها ، كما يدخل أيضاً ظاهر التكرار والإيقاع الشديد الارتباط بالناحية الوجدانية فى الانسان .

ثم يقف الدارس أخيراً عند ظاهرة التعبير بالصور . .

والكاتب يقف فى التعبير بالصور عند البلاغة ونظرتها المنطقية إلى أبواب التشبيه والاستعارة والكناية التى تبحث فى التعبير بالصور ، ثم عند أصحاب النقد الأدبى فى اهتمامهم بالصورة الأدبية التى ضيقها بعضهم لتطابق مفهوم البلاغيين لها ، بينما توسع فيها بعضهم الآخر حتى لتشمل العمل الأدبى بجميع أبعاده **(وكأن الصورة عنده هى نوع من تصور الوجود ، أو كأنها تساوى ما يسميه بعض النقاد «الرؤية» أو عالم الكاتب أو الشاعر . .)** .

وهناك فريق ثالث ينظر إليها من ناحية التركيب النحوى ، بينما يضيف المؤلف أهمية ربط الصورة بفكرة الحقول الدلالية التى تذهب إلى وجود ارتباطات معنوية تلتقى عندها مجموعات من الدلالات **(مجموعة تدل على الزمن ، ومجموعة تدل على اللون ، وثالثة على الطعام أو الشراب وهلم جرا ، وطبيعى أن الكلمة الواحدة يمكن أن تنتمى إلى أكثر من حقل دلالى واحد)** . والحقل الدلالى هنا يدخل فى تكوين عالم القطعة الأدبية الخاص . ونلاحظ أن المؤلف يستعمل هذه الحقول بكثرة فى الجزء التطبيقى من الكتاب .

النوع الثانى من الدراسات الأسلوبية هو **« علم الأسلوب الوصفى »** . وهو هنا يعود إلى علم المعانى البلاغى العربى القديم ليقارن بين دقته فى الكشف عن دلالات التراكيب ، وبين حديث علم الأسلوب الوصفى عن دلالة تراكيب الجمل فى كل لغة ، إذ أن كل لغة لها عبقريتها الخاصة فى تراكيب جملها واستعمال ألفاظها ، ورغم وجود علم المعانى فى البلاغة العربية ، واهتمام علم الصرف بأوزان الكلمة ، إلا أن الكاتب يذهب إلى أن **(القيم التعبيرية والجمالية للغة العربية لم تدرس بعد)** . وعلم الأسلوب يدرس العوامل الوجدانية التى تدعو القائل إلى اختيار صيغة صرفية دون أخرى ، كاسم الفاعل أو المصدر ، وكذلك الأدوات أو الحروف ، ودلالات استعمالاتها المختلفة ، وكذلك بناء الجملة العربية سواء كانت على النمط المتسلسل ، أو النمط المتصاعد ، وهما النمطان اللذان أورد المؤلف أمثلة على اختلافها ، ودلالات هذا الاختلاف .

النوع الثالث من الدراسات الأسلوبية هى الدراسات التكوينية أو الفردية وهى تتبادل دراسة لغة كاتب واحد أو مدرسة أدبية أو عصر أدبى واحد ، أو فن أدبى معين **(والغالب ألا يدرس الباحث أسلوب كاتب أو شاعر من جميع نواحيه ، أو فى جميع أعماله ، بل يتناول كتاباً واحداً من كتبه أو ظاهرة واحدة فى أسلوبه)** . وإن ظهرت دراسات كاملة عن لغة بعض الكتاب أو العصور أو الفنون . ويحدد الكاتب وظيفة هذا النوع من الدراسات بأنه يرتكز على تحليل الوظيفة التى تقوم بها الظاهرة الأسلوبية بالنسبة إلى الكاتب والفن والعصر . ويؤكد المؤلف **(أن علم الأسولب الوصفى أو الموضوعى عن النقد الاسلوبى التطبيقى مستحيل فى الواقع)** . . فلا يمكن أن يقوم النقد الأسلوبى إلا على أساس من المفاهيم الأساسية المستمدة من الدراسة الوصيفة . وبهذا نفى صفة الذاتية أو الانطباعية عن النقد الأسلوبى .

ومن هنا يدخل المؤلف إلى الفصل السادس والأخير فى هذا الجزء النظرى من كتابه ، فيحدثنا عن **«كيف نقرأ**

النص الشعرى» . . وهذا الفصل تمهيد مباشر للجزء التطبيقى من الكتاب فهو يبرر اختياره للنصوص التى تعرض لنقدها بأنها إنتاج شعرى حديث أولا ، وإنتاج وجدانى حديث ثانيا ، ويحدد رؤيته لأهمية النص بأنه لا يستحق القراءة مالم يجد القارىء نفسه (وقد حملته سحابة وراء الكلمات . . فالنصوص المختارة قريبة من حس ولغة شباب العصر ، وقادرة أن تجذب هذا الشباب إلى عالمها ، فاللغة بينهم وبين هذه النصوص مشتركة إذ أنه (لا يمكننا أن نكشف «الانحرافات» التى يرتكبها الشاعر إن لم نستطع أن نقيس هذه الانحرافات بمقياس اللغة العادية المشتركة بيننا وبينه) . . وبهذا يعترف الكاتب أن مختاراته فى القسم التطبيقى اختيرت كنماذج صالحة لطلبة متخصصين فى النقد ، يريد أن يقدم لهم ومعهم نموذجا للنقد الأسلوبى المبنى على أساس من علم الأسلوب .

* * *

ولسنا نحب قبل أن نناقش القضية من أساسها ، أن نغفل هذه البراعة الكاملة التى استطاع بها المؤلف أن يدخل بنا إلى عالم العلم الجاف الشديد التعقيد والصلابة بمثل هذه النعومة والسلاسة التى استطاعت أن تجعل قراءة كتابه متعة حقيقية ، وليس من كتاب فى البلاغة العربية ، أو التنظير النقدى يستطيع هذا بنجاح ، وربما كان الأمر يعود إلى أن الدكتور شكرى عياد قد استوعب مادته إلى درجة التمثل ، فغدا التعبير عنها تلقائياً وسلساً لأنه ينبع من خلفية شديدة الثراء ، وشديدة الوضوح فى ذهن الكاتب فى آن واحد . . ولعل الأمر يعود أيضا إلى أن الدكتور شكرى عياد مبدع فى فن القصة ، وفن الشعر ، وفن الرواية جميعاً ، وأنه عانى عملية تطويع اللغة للتعبير عن ذاته الفنية وقضاياه الوجدانية الملحة ، والتى تركبه بالأرق والعناء حتى يخلص فى التعبير عنها ، ويصدق فى تقديمها فى لون من ألوان الفنون التى يجيدها .فهو من هنا يربط بين الدقة العلمية التى يفرضها وضعه كأستاذ متخصص ، وبين الإحساس الذاتى بالقضية الذى يفرضه حسه الفنى المرهف .

(إن هذا الشاعر يكتب لنا ، وإن بدا أنه لا يفكر إلا فى التخلص من هم يؤرقه بوضع خواطره على الورق . فالذى يخلصه من هذا الهم هو فى الواقع فنه . إنه يفضى إلينا بما يكربه ، ولهذا فهو يريد أن نفهمه ، وإذا بدا لنا أنه يتخابث ولا يكشف عما فى نفسه بسهولة ، فالسبب - على الأرجح - هو أنه يحاول معنا ، أن يكتشف ما فى نفسه . وهو فى كل الأحوال لا يروم خداعنا . .) .

هذه الرؤية الواضحة لطبيعة الفنان تجعل تعامل الدارس مع النص الأدبى أكثر فهما وتعاطفاً ، وقديماً قالوا : إن أحسن النقاد من مارس الإبداع الفنى فترة من حياته ، أو مارسه طوال حياته إلى جوار عملية النقد ، لأنه الأقدر على الإضافة والفهم من غيره من النقاد . ونحن نضيف هنا ، وبعد هذا الكتاب ،أن أقدر الدارسين البلاغيين على بسط القواعد لتخدم العمل الأدبى هو الدارس الممارس لعملية الإبداع الفنى . فالدكتور شكرى عياد مهما أغرق نفسه فى طوفان المصطلحات العلمية ، ودار بسفينته وسط صخور القواعد شرقيها وغربيها على السواء ، ملاح يمسك نايا ، ويردد ألحانا ، ويشدو بأغان تضفى على الطوفان والصخور جميعاً مسحة الجمال والرقة ، وتحاول أن تزيل عنها الشدة والصلابة ، معيداً إياها إلى أصلها ، إذ هى ما وضعت إلا لجلاء وجه الفن ووجه الفنان معا .

ومع أن النماذج التطبيقية التى اختارها نماذج (للتعليم) . بحيث تصبح أقرب إلى التجارب المعملية التى يجريها أساتذة الكيمياء أمام طلبتهم لإيضاح القواعد ، ومنهج البحث ، ووسيلة التجريب ، إلا أنها آخر الأمر نماذج هى وماتم عليها من دراسة - صالحة لفهم المنهج النقدى الأسلوبى الذى شرحه الجزء النظرى من الكتاب . وهو ينفذ ما قاله تنفيذاً كاملاً حين ذكر أنه (إذا كنا نريد حقاً أن نفهم هذه القصيدة ، أن نعرف لماذا عنى الإنسان نفسه بوضع كلمة بعد كلمة ، وبيت بعد بيت ، وقافية بعد قافية ليقرأها أناس لا يعرفهم ، فسنجد أن هذه الكلمة تستحق أن نتأمل معانيها ، وأن نضم هذه المعانى ، معنى بجانب معنى ، لنعرف المعنى الذكى وراء

المعنى ، المعنى الذى ظل ينخر فى نفسه حتى أقدم على هذه المغامرة . .) .

وسنلاحظ أن **العنوان** فى كل قصيدة هو أول ما يلفت نظر الناقد ، ويجعله يقف عنده ، وعند دلالاته عند الشاعر ، وأهميته بالنسبة للقصيدة ، وقفة طويلة وهامةيرسم فيها العلاقة الجدلية بين المبدع وعنوان عمله الأدبى ، فهو عنده اسم علم يعرف به المولود الجديد **(ويعبر عن مشاعره نحوه)** والمشاعر مضطربة ، والعنوان قد يتغير أكثر من مرة ، ولكن عندما ما يتم اكتمال العمل يكون العنوان قد استقر **(ومعنى ذلك أن العنوان ذو صلة عضوية بالقصيدة ، والعمل الأدبى عموماً)** . . فهو الإشارة التى يرسلها العمل الأدبى إلى المبدع ، وإلى القارىء معا . وهو يرسم الدلالة النفسية للمبدع ، كما أنه المفتاح الموسيقى للعمل الأدبى عادة ، **(وهو يحمل مجموعة من الدلالات المبهمة والمطوية ونود أن نستكشف ما وراءها بتأمل العناصر اللغوية التى نسجت منها القصيدة)** .

وكما يقف المؤلف عند عنوان القصيدة يقف كذلك عند **(الوزن والقافية)** . . ثم يدخل من هذا إلى تحليل **(معانى القصيدة)** . . وهو يقصد هنا **المعانى الجزئية** التى تبرز العلاقة بين الشاعر وموضوع القصيدة وهو هنا يقسم القصيدة إلى محاور أو جداول تمثل سير العلاقة بين الشاعر وموضوعه ، وتطور هذه العلاقة ، محاولا اللجوء إلى السببية أو العلية فى بيان هذه العلاقة فى جزئياتها ومجملها ، كما يحاول أيضا اللجوء إلى **التحليل النفسى** لكشف عمق هذه العلاقة فى ضمير الشاعر ووجوده كإنسان تنطبق عليه قواعد التحليل النفسى ، ملتفتا إلى أن القصيدة لا تعامل معاملة المريض النفسى ، فالشعر يختلف عن الخواطر المرضية التى تقفز إلى سطح الشعور بلا نظام ، **(والحلم الشعرى لا يرضينا بتعبيره عن رغبات مكبوتة ، ولكنه يرضينا حين يجعل لتجاربنا – أيا كان مصدرها – شكلا متكاملا . فهو – من هذه الناحية على الأقل – عمل يقوم فيه الوعى بدور كبير)** .

ويحترز المؤلف بأن **التحليل النفسى** لا يقدم لنا التفسير الكامل للقصيدة بصفة دائمة ، ولكنه وسيلة وأداة تستعمل إلى جانب غيرها من الأدوات ؛ إذ يواكبها **التفسير الاجتماعى** الذى يرتكز على ظروف الشاعر الاجتماعية وعلاقاته بالحياة والناس ، كما يرتكز على عصر الشاعر ، وعلى المدرسة الشعرية التى ينتسب إليها الشاعر نفسه . . إلا أن هذا كله ينبغى أن يرتبط ببحث **(الصيغ النحوية)** المستعملة فى القصيدة بحيث تتم المطابقة بين دلالات الصيغ النحوية على دلالات الصور ، وبحيث تخدم كل منها الأخرى وتدل عليها ، ومن خلال التجربة التطبيقية لواحدة من القصائد يقول المؤلف :

(ولعلنا نلاحظ من هذا التحليل لصياغة الجمل أنها تميل بنا نحو التفسير الثانى «الاجتماعى» وإن لم تنف التحليل الأول «النفسى» . ومن هنا يمكننا أن نستنتج أن الصور تغوص فى أعماق العقل الباطن **(وإن تشربت كثيراً من التجارب الواعية)** ، على حين أن البناء النحوى **(ولعل الأمر نفسه يصدق على البناء الفنى كذلك)** . **يأتى قريباً من منطقة الوعى)** .

ثم فى نهاية العملية التطبيقية يستدرك الكاتب قائلا عن تجربته فى تحليل القصيدة طبقاً لهذا المنهج :

(ولعلنا نملك أن نقول أيضاً أننا فهمناها فهماً مقارباً لحقيقة انطوت عليه . أما قيمة هذا الذى انطوت عليه فشىء يجب أن يقرره القارىء بنفسه ؛ والغالب أنه سيحبها قليلا أو كثيراً ، طبقاً لتجاربه الخاصة ، وفهمه للحياة والأحياء . .) .

* * *

وسنحس فى كثير من الأحيان – أثناء التجربة التطبيقية أن القصيدة قد ثوت أمامنا فوق مائدة عمليات ، وقد مزقتها مباضع جراح ماهر ، يطبق عليها أكثر من نظرية فى التشريح ، ليصل منها إلى معرفة سر حركتها ، أو سر خصوصيتها التى تجعل منها شيئاً مفرداً غير متكرر . ولن

تجد الناقد فى هذه الحالة إلا العالم المستغرق فى أبحاثة وتجاربه المعملية ، حتى لينسى أن هذا الكيان المسجى أمامه ليس إلا ذوب وجدان ، وخلاصة شعور . فتحس فيه الدقة والموضوعية التى تتسم بالحيادية ، بل والبرود - فى بعض الأحيان - فى مواجهة ألفاظ النص ، وتركيباته اللغوية ، وعلاقات الألفاظ بعضها ببعض ، ودلالات الصيغ النحوية . والوقوف عند التمردات اللغوية أو ما يسميه هو (الانحراف) ، للوصول إلى دلالاته فى نفسية القائل ، أو عكس أعماق القصيدة على ظاهر كلامها .

وسنحس أن القواعد التى تطبق هنا - على استجابتها لروح العصر ، ومتطلباته من التعبير الأدبى ، قواعد صارمة قد تصرف النص عن معنى الدفء والحيوية فيه ، ولكنه سرعان ما يخلع ثوب العالم - بين الحين والحين - ليرتدى بردة الشاعر ، فإذا هو متعاطف حان ، يلملم كل الأشلاء الممزقة فوق مائدة العمليات ليضمها إلى قلبه فى حنو ، ويعطيها نبض حياة جديدة ، لعلها مستمدة من نبض قلبه هو ، ومن ذوب مشاعره هو ، تلك المشاعر التى أثارتها القصيدة - أكثر من كونها مستمدة من النص ذاته ، أو الشاعر نفسه . وهو بعد هذا كله يزداد سموا فيحس أنه رمى بظل ثقيل بين القارىء والقصيدة يكاد يحجب عنه ما انطوت عليه القصيدة ، وأن القارىء حين يتلقاها سيضفى عليها هو الآخر من عنده ما يحدد معناها لديه ، أو على الأقل سيحدد ما يحصل عليه منها من تجربة تذوقية خاصة به (وطبقاً لتجاربه الخاصة ، وفهمه للحياة والأحياء) . . فالمسألة كلها وإن استهوت العلماء للوصول إلى أسرار النص الأدبى ، فهى تستهدف الوصول إلى القارىء والاعتماد على قدرته على فهم النص وتذوقه . إلا أن الجهد المضنى الذى يقدمه الكتاب ، وإن كان سيخطىء طريقه إلى القارىء العادى ، إلا أنه لن يخطىء طريقه إلى الناقد المتخصص الذى سيعرف أدواته معرفة تتيح له التعرض للنص بما يسهل على القارىء مهمة الغوص إلى أسراره وأهدافه الفنية ، المستترة وراء ألفاظه ومعانيه على السواء .

والمعاناة العلمية التجريبية للناقد الأسلوبى - كما يرسمه الدكتور شكرى عياد - لا تنفى عنه ضرورة التمرس بالمعاناة التذوقية والوجدانية كأساس شرطى لإقدامه على العمل النقدى . ومن هنا ترتبط القواعد العلمية وقوانينها الجامدة ، بالخبرة التذوقية ، والممارسة الدائمة عند الناقد الأسلوبى . وارتباط الناقد الأسلوبى بقواعد علم الأسلوب يجعله مواطناً فى عالمين : ؟ عالم اللغة والبلاغة فى ناحية ، وعالم التذوق المرهف المرتبط بالعصر وإيقاعه وعلومه من جهة أخرى . وهو يقف فوق هذا البناء الضخم الذى شيده علماء اللغة لضمان صحتها وسلامتها ، وربطها بعبقريتها الخاصة عند الاستعمال الأدبى . . كما يقف فوق البناء الضخم الذى شيده البلاغيون لجعل نصها الأدبى مرتبطاً بمعنى الجمال ، ووظيفة التعبير الذى يصل إلى المتلقى ، والذى يوصل المعنى فى إطار من الكفاية والمتعة والسلامة والحد الذى توفره اللغة والتراكيب من جماليات . . كما أنه يقف فوق البناء الضخم الذى شيده النقد الأدبى باتجاهاته الوصفية والجمالية والنفسية والاجتماعية والتاريخية والجدلية . . وهو يدخل إلى ميدان رصد المدارس الأدبية ، وعبقرية اللغة المتميزة ، وعطاءات العلوم الجديدة التى كشفت عن جوانب الإنسان كفرد ، وكجزء ملتحم بحضارة موروثة وممارسة كعلوم الأثنولوجى والانثروبولوجى والحضارة .

فالنص الأدبى عنده وريث كل المعطيات البشرية فى نموها نحو إدراك الشكل والسيطرة عليه ، وفى نموها نحو تعميق الموضوع وربطه بالجوهر الإنسانى العام ، والجوهر الإنسانى المفرد المتميز المبدع . . وآن الأوان لأن يتجه دارس الأدب إلى استيعاب النص نفسه ، لا إلى الوقوف عند حركة الأدب التاريخية ، فالنص وحده يستطيع أن يكشف عن كل ما سبقه من حركة تاريخية سواء فى التطور الشكلى ، أو العمق الموضوعى ، أو نمو جوهر الإنسان ، وتأصيل قضاياه التى تكشفها معاناه الإبداع ذاتها .

ومن هذا المنطلق فنحن أمام محاولة إحياء لنقدنا العربى ، نريد أن نربط النظرة العلمية فيه بالنظرة الانطباعية ، ولا نريد من النظرة الانطباعية أن تكون مجرد أحكام جزافية ترتبط بشخصية الناقد وحده وتتأثر باتجاهاته وحصيلته الثقافية والتذوقية وحسب إنما هى تريد منه أن يستعين بالأدوات العلمية قديمها ومعاصرها فى مزيج

عضوى متكامل ، دون أن تنفى عنه الحق المكتسب من تحكيم الـذوق والنظرة الـذاتية ؛ ولكن يشتـرط دائماً أن تكون محكومة بمعنى البحث والدراسـة . . وأن تدرك أن أسرار النص تكمن فى ألفاظه وتراكيبه ، وعلاقـات هذه المكونات اللغـوية والأسلوبيـة بذات الكـاتب ، وحقيقة النص نفسه .

وأعتقـد أنه من تحصيـل الحاصـل أن أقـول أن هـذا الكتاب إضافة تأتى فى وقتها لتجلو العديد من القضايا ، ولتضع حدا لركام المغامرات النقدية المتعجلة والمبتسرة ، ولتجلو حقيقة المعاناة التى يجب أن يمر بها الناقد ، وحقيقة الأدوات التى يجب أن يتسلح بها ، ليكون عمله إضافه تبنى وتعمق ، لا مجرد أحكام لا تقوم على أرض علمية وتذوقية ثابتة .

فتحية للكتاب وترحيبا به . وتحية للكاتب وعرفانا لجهده . نقـدم كلماتنـا الباهتـه أمام أصـالة الكتـاب ، وأصالـة الكاتب .

فـاروق خورشـيد



دوستويفسكى*

ترجمة : حسين بيومى

كثيرة هى الكتابات حول أدب دوستويفسكى . ولقد بدأ الاهتمام بدوستويفسكى بعد موته فى ثمانيات القرن التاسع عشر ولم يهدأ حتى الآن فى الغرب والشرق على السواء ، حتى لقد شكل هذا الاهتمام ظاهرة فى حد ذاتها بقدر الأهمية التى يشكلها أدب دوستويفسكى - كجزء من التراث الأدبى العالمى - بمفاهيمه المتعددة وجوانب الحقيقة التى ينزع دون كلل فى السعى وراءها .

إن بعض الأفكار النقدية التى يطرحها الناقد فلاديمير يرميلوف ومنهج معالجته لأدب وشخصية دوستويفسكى ، ربما يكون العصر قد تجاوزها باتساع آفاق الواقعية ، لكن يبقى ليرمليوف رحابته ورهافة حسه فى تعامله النقدى مع عبقرية دوستويفسكى ، وتبقى له رؤ يته المتعددة الجوانب لعملية الابداع الفنى .

والكتاب الذى بين ايدينا يحوى فضلا عن هذه المقدمة الضافية خمسة فصول يتناول فى كل منها عملاً بارزًا من أعمال دوستويفسكى الروائية هى على التوالى «الجريمة والعقاب» و «الأبله» و«الموسوسون» و «المراهق» و «الاخوة كارامازوف» . وان كان الناقد قد خصص الفصلين الأولين من الكتاب - الذى جعل عنوانه دوستويفسكى - ليتتبع حياة دوستويفسكى فى شبابه ، ودراسة الروايات التى كتبها فى النصف الأول من الستينات - ستينات القرن التاسع عشر - وهى الاعمال التى لم تحز من الشهرة الشىء الكثير .

* * *

فيدور دوستويفسكى/ الكاتب الروسى الكبير ، وصاحب الموهبة الفنية التى جعلت جوركى يعده فى مكانة شكسبير . فلقد أبدى فى كتاباته تعبيرا عن مشاعر العناء اللامحدود للإنسانية المذلة والمهانة ، والألم العميق الذى يخلفه ذلك العناء . وفى الوقت ذاته نجده ، من ناحية أخرى ، يعارض بشدة أى محاولات للعثور على طريق لتحرير الإنسانية من الإذلال والمهانة .

هذه الازدواجية عذبت دوستويفسكى ؛ إذا أصبحت بالنسبة له ولأبطاله مصدراً لبهجة ذات طابع إنتقامى ، متميزة وحادة كتسليم مرضى بالعناء الانسانى اليائس . فهو نفسه كان مذلاً ومهاناً حتى أعماقه من جراء الأوضاع الإجتماعية الباعثة على الاشمئزاز ، التى يراها من حوله ،

* ترجمة لمقدمة الكتاب

والتى أحالت أبطاله إلى شخصيات مشوّهة ومضلّلة .

فالطريق الذى سلكه دوستويفسكى فى الحياة والأدب أحد الترجمات الحياتية الأشد كآبة ، لمأساة قمع وتشويه الروح الانسانية بفعل أوضاع إجتماعية معادية للنبوغ ، والحرية ، والفن والجمال . إن أعمال هذا الاكثر ذاتية بين الكتّاب ، الأعمال التى هى دائما اعترافه الشخصى ، بما فيها من فهم كئيب ، وتردد واضطراب محموم ، وخوف لا يهدأ من هلامية وظلمة الحياة ، هى تسجيل لروح عظيمة ولكن مريضة أعياها عناء الانسان ، روح رجل بلغ أقصى درجات اليأس ، وفقد كل طموحاته ، كل أحلامه وآماله ، روح باتت تعشق الأسى لأنها لم تعد تملك شيئاً تحيا من أجله غير الأسى .

لقد كانت كتابات دوستويفسكى نتاج عصر تحول وأزمات ، حين راحت علاقات الاقطاع وعبيد الأرض فى روسيا ، تخلى مكانها للعلاقات الرأسمالية الجديدة . فأسس الحياه فى روسيا البطريركية القديمة القائمة على العبودية كانت تتمزق إربا .

لقد أثار النظام الاجتماعى الجديد ، الذى كان يتشكل ، شعورا بالرعب عند بطل دوستويفسكى ، المهدد بالعجز لكونه مقودا إلى طريق مسدود ، لكنه أبى الرضوخ ، فى الوقت نفسه ، للإمكانية المغرية بالصعود ، بالقفز فوق الآخرين . فالنظام أغرى وضلل دائما ضحاياه بقسوة . «العبودية أو السيادة» مثل هذه الكلمات الخلاقة نجدها فى مذكرات دوستويفسكى عن رواية خطط لها تحت عنوان «حياة آثم كبير» . وربما شكلت تلك الكلمات الفكرة العامة لكل أعماله . فهى تبين كيف تعذب بطله بقوله : انت إما عبد لغيرك أو عبد لنفسك ؛ إما تضطهد الآخرين أو يضطهدك الآخرون . وعادة ما يختار بطل دوستويفسكى البديلين الآخرين . فالأحرى أن تكون الضحية وليس الجلاد ! والأفضل أن تكون مضطهدا لا أن تضطهد الآخرين .

لم ير دوستويفسكى بدائل أخرى فقد بدت له «قرحة» النزول إلى مصاف البروليتاريا مفزعة له مثل الرأسمالية ذاتها : فهو يطابق «الإنزال الى مصاف البروليتاريا» حينا بالبرجوازية ، وحينا بالبروليتاريا الرثة . فطريق النضال الثورى باعتباره الحل الوحيد للقضية كان منبوذا من الكاتب .

بدأ دوستويفسكى مساره الأدبى كتابع وإمتداد للتقاليد الاكثر فنية عند جوجول وكنصير لبيلنسكى . وقد كان يمكن لنموه الروحى والأدبى أن يمضى فى نفس الاتجاه رغم التناقضات الخطيرة التى أبرزها فى أعماله المبكرة ، لو لم يقطع هذا النمو المهانة الاجرامية الهمجية التى تعرض لها .

فعلى مدى عشر سنوات دفع إلى خارج نطاق المجتمع بواسطة نظام نيقولا الأول المستبد ؛ النظام الذى قتل بوشكين وليرمنتوف ، وإضطهد وعذب جوجول ، وهو نفس النظام الذى عزله لعشر سنوات داخل جدران سجن أُومسْك . لقد تركت تلك السنوات المميتة تأثيرها النهائى عليه ، على روحه المتفتح والحساس لحد المرضية ، وحقيقة فروحه كانت مرضية بالمعنى الأدبى للكلمة ؛ ففى شبابه كان على شفا الجنون ، والفترة التى قضاها محكوماً عليه بالاشغال الشاقة داخل سجنه زادت حالة الصرع عنده سوء . وعندما عاد إلى الحياة الاجتماعية والأدبية كان قد أصبح رجلاً مختلفاً . لم يدم طويلاً اعتقاده بأنه من خلال النضال يمكن تحسين الأوضاع الاجتماعية القائمة ؛ إذ فقد الثقة فى الطبيعة الانسانية نفسها ، فى قدرة الانسان على اعادة بناء الحياة بقواه الذاتية عبر عقله وقوة ارادته . ومال إلى الدين ليستمد منه العون ، ولكن الدين لم يجد مكانا ثابتا فى روحه ، التى كانت ميّالة لأن تتمرد وأن تحنق ، والتى إضطرت حينا أن تكبت نزعاتها المتمردة والالحادية .

لقد كان يصرح بالحقيقة حين كتب فى رسالة الى ن . د . فون فيتسينا فى فبراير ١٨٥٤ بعد أن ترك معسكر الثورة : «أنا مازلت حتى الآن ابن هذا العصر ، ابن عدم الاعتقاد والشك ، وأعرف أنى سوف أظل هكذا حتى الموت . أى عذاب مريع يكلفنى هذا العطش لليقين ؛ ذلك الشىء الأقوى فى روحى ، الذى يبعث داخلى محاورات لا تنتهى» .

عند عودته إلى سان بطرسبورج بعد عشر سنوات من العزلة الكاملة ، عزلة من العسير على أى إنسان أن يعايشها بمثل هذه الحدة ؛ إستشعر الأثر الكامل لحياة

مدينة كبيرة تأخذ طريقها بسرعة لتصبح مدينة رأسمالية ، بكل تناقضاتها الصارخة ، قروحها ، وإغراءاتها . وفيها بعد ولهذا الحشد من الانطباعات ، يعزى النموذج المشوش تماماً الذى صوره بجلاء فى رواية «المراهق» مضيفا إليه إنطباعاته عن رحلته خارج البلاد ، حيث شهد مظاهر الرأسماليه الأكثر نمواً . كل هذا عزز على نحو متزايد قناعته بأنه عبر العناء فقط يستطيع الانسان تطهير نفسه من الأنانية ، من اغراءات القوة الشيطانية للمال - وهذه تعاليم قادرة فحسب على تضخيم الاضطهاد فى حياة المذل والمهان .

بقلبه المثقل بعناءات البشرية ، كما لو كانت ماثلة ، إنحنى دوستويفسكى أمامها إلى الارض ، كما كان سيفعل راسكولينكوف[1] ، مظهرا بذلك شفقته تجاه سرمديتها ، التى اعتبرها فوق ادراك عقل وقلب الانسان . لقد انتهى إلى حب العناء المسيحى ، ولننظر كلمات هيرتسن الحادة والصادقة : «حب العناء يمكن أن يكون قويا جداً . فهو يذرف الدموع ، يُرسل الكلام ، وبعدئذ يكفكف دموعه ، لكن جوهر الأمر أنه لم يفعل شيئاً» .

لم يخف دوستويفسكى أن تحفظاته الذاتية كانت دخيلة على شخصياته .
وكتب فى عام ١٨٦٧ رسالة إلى ا . ن ما يكوف[2] أحد أصدقائه المقربين :

« . . . الشىء الأكثر سوء أن طبيعتى غير نبيلة وعاطفية إلى حد كبير ، فأنا أمضى إلى الحد الأقصى لأى مكان وفى كل شىء ، وعلى امتداد عمرى فاننى دائماً ما قاربت الحدود !» وبعد موته قال صديق آخر من أصدقائه هو س . يا نوفسكى بأنه « . . . فى عمق شخصيته كان هنالك شىء ما ميال للمبالغة . . . » .

ومن صفات دوستويفسكى المميزة شكه العظيم ، فهو بشكل ما أكثر حماساً يقنع نفسه بأنه يعتقد فيما هو شاكُ به ، مؤمنا بذلك فى الواقع بكل النتائج غير المحتملة وحتى المستحيلة التى يستلزمها هذا الاعتقاد . هذه الذاتية التى قاربت الجنون ، تركت بصماتها على كل كتاباته ، فى هذا السبيل ، كأثر متميز عند دوستويفسكى وكتفرد وجد تعبيره المطلق العنان فى كل نشاطاته الأدبية ، النشاطات التى تشيع إجتماعياً الافكار الطوباوية الرجعية ، بما فيها من أفكار سارت فى مواجهة المجرى الموضوعى للتاريخ . فمحاولاته لحماية نفسه ضد مسيرة الزمن ، التى عنيت بالنسبة له مجرد النصر السميرداياكوفى[3] الجامح ، والجشع والعنف فى مواجهة الأنسان ، والبرجزة ، حولته الى نصير متحمس لـ «العقيدة الارثوذكسية ، حكم الفرد المطلق والشعب» . وبالطبع فلقد كان أثر اليأس والكآبة ، مقترنا باعتقاد ساذج فى حصانة وديمومة النظام الأوتوقراطى ، والاعتقاد الواهم المستكين بأن القيصر يمثل مقاماً فوق السياسة وأنه أب للشعب ، هو ما استطاع أن يقود الكاتب إلى دون كيخوتيه رجعية الى حد بعيد . وحقا اعتبر دوستويفسكى أن الأمير ميشكين بطل روايته الابله ، بائس نموذجى اكثر قربا فى الروح منه شخصياً ، مماثل لدرجة كبيرة لدون كيخوتيه .

وفى أعماق قلبه كان مدركا تماماً للأسلوب الطوباوى الخاص ب «برنامج» تأمين نفسه ، والذى إضطره لأن يغض البصر عن أشياء عديدة فى الحياه من حوله ، وأن يتخفف حينا بعد حين من الالتزام بما يمليه عليه ضميره . ولقد كان يمكن أن يقال بحق ، أنه من الصعب أن يوجد كاتب آخر عانى الكثير من صدام المتناقضات داخله مثل دوستويفسكى .

فى أحد مقالاته قال ك . ليونتييف المشهور بكتاباته المأجورة الرجعية أنه ظن أن «يوميات كاتب» عمل ممتاز يتعذر قياسه مع كل أعمال دوستويفسكى الأخرى . هذا إعتراف ثمين من معسكر العدو . فحقا نشر دوستويفسكى أفكاره الرجعية فى «يومياته» بينما تكشف أعماله الأدبية وجها آخر تماما من تركيبته ، روحه ونظرته للعالم بكل تناقضاتها . وعادة فان كتاباته العامة[4] تعبر فقط عن بعض الجوانب من نظرته للعالم ، حيث خففت التناقضات الداخلية حتى أزيل ما بها من خلافات ؛ وكما أشار دوبروليوبوف ذات مرة وبرهن فى تحليله لأعمال دوستويفسكى ، فإن وجهة نظر دوستويفسكى فى المجتمع يجب أن تقيم بمعزل عن شخصياته الأدبية .

قرب نهاية حياته كان دوستويفسكى مُرحباً به فى البلاط القيصرى ، ومتفضلا عليه بالرعاية من قبل كبار الدوقات ، بما فيهم قيصر المستقبل الكسندر الثالث . وكان على علاقة طيبة وصلت حد المودة مع ك .

بوبيدونوستسيف[٥] قائد النبلاء الرجعيين المدعى العام للمجمع الكنسى - وألد أعداء كل ما هو تقدمى فى الوطن . لقد كان هذا الرجل من أوحى لدوستويفسكى بكتابة «الإخوة كارامازوف» روايته الأخيرة ، وتباهى فى رسالة إلى دوستويفسكى عن تلك الرواية جاء فيها أن صورة الراهب زوسيما قد خلقت على نحو ما أوحى به . لقد كان معسكر الثورة هو هدف رواية «الإخوة كارامازوف» المعسكر الذى يعنى «الارهاب»[٦] هذا الشىء مقتاً فى عيون الرب .

ما لم يتوقعه هذا الرجعى الرئيس أن الرواية كانت ستحوى شخصيات كريهة مثل فيدور كارامازوف ، مجسد الفساد الأخلاقى لطبقة ملاك الأرض ، ومثل سميردياكوف عنوان التملق المنافق كجرثومة وانعكاس لتلك الطبقة . مثل تلك الاعتبارات كافية بمفردها لإدراك ، أناس على شاكلة ك . ليونتييف ، الأسباب التى جعلته يفضل كتابات دوستويفسكى العامة عن أعماله الإبداعية . فالرجعية تخشى الفن لأنها تخاف من الحقيقة ، حيث يتعارض الفن مع الزيف ، فالفن الأصيل لا يمكن أن يكون خادماً للرجعية .

إن أعمال دوستويفسكى الأدبية هى ميدان لنضال دائب بين الصدق واللاصدق . فأبطاله ممزقين بالصراع داخل أرواحهم بين التأثير المنوم للجشع البرجوازى من ناحية ، والاشمئزاز من اغراءات المجتمع البرجوازى من ناحية أخرى ، هذا النضال الدائب نقل إلى مستوى آخر وأظهر كصراع العصور القديمة بين الشيطان والإله من أجل الروح الانسانى . هذه الازدواجية عولجت كنهاية أبدية جوهرها الصراع الساكن (الاستاتيكى) بين «الخير» و «الشر» داخل الإنسان ، شىء ما لا يمكن أن يفهم بالعقل «الأرضى» المحدود وبأحاسيس الجنس البشرى هنا يكمن «التأمل الكارامازوفى بين نارين فى وقت ما وفى نفس الوقت» إنه الألم المبرح لروح واحدة تحوى «نموذج مريم العذراء ونموذج سدوم»[٧] كالتناقض الذى تحويه روح واحدة بين «التسليم بالقدر» و «العصيان المسلح» .

إن الصراع بين الخير والشر فى قلب الانسان كان مصدرا للقلق الشديد عند دوستويفسكى وأبطاله ، ولقد لعب دورا هاما فى أعماله لأنه كان مرتبطا بشكل لا ينفصم بالنسق الفكرى الذى تخلل كل كتاباته تحلل الأخلاقيات القديمة والروابط الاجتماعية فى مجتمع يمر بفترة تغير ، والخوف من كلبية ولا أخلاقية البرجوازية ، وأنانيتها البليدة . فدوستويسفكى لم ير شيئا فى المرحلة الأنتقالية غير التنازل المروع عن المعايير الاخلاقية ، وإصرار «اليمين» على اقتراف الجرائم ، وإنتهاك كل المقدسات . هنا فحسب يكمن التفسير الموضوعى ومعنى المشاكل المتراكمة حول راسكولينكوف ، ديمترى وإيفان كارامازوف وحشد من شخصيات أخرى .

هذا النسق الفكرى المحدد للغاية تبدى فى أعمال دوستويفسكى فى مظهر قادر على أن يحير القارىء بشدة ، وأوجد شكلاً من الخلط الذى يمكن وصفه ب «المغازلات الاجتماعية» وهكذا فان سهام الكاتب كانت تمرق بعيداً عن هدفها . ولكى يدحض دوستويفسكى «العدميين» الذين كان يمقتهم بشدة ، فانه كان يهىء شخصياته بفعالية واتقان وبشكل قسرى - بلوى ملامحها لكى تتلاءم مع أفكاره السيكلوجية والاجتماعية المتكونه سلفاً ، والأدهى من ذلك تخفيه الى أقصى حد فى عباءة الملحدين والمرتدين اللا أخلاقيين ، والمعتقدين بهيمنة المصالح الذاتية وحدها على سلوك البشر المعبرين عن موقفهم هذا بالسخرية والتهكم بوضعهم فى أطر تظهرهم على أنهم ثوريون ، والمنبوذون إجتماعياً مثل ستافروجين ، وأناس إستسلموا إلى اغراء الاستبدادية الفردية البرجورازية على شاكلة راسكولينكوف .

برموزه عن أفكار «المعسكر الثورى» أفعاله ودوافعه ، التى كانت رموزا ذات دلالات رجعية فى طبيعتها إلى أبعد حد ، معادية للديمقراطية الثورية والاشتراكية ، شوش دوستويفسكى كتاباته بما أسميناه الخلط ذا «المغازلات الاجتماعية» .

نبذ دوستويفسكى تماماً وبلا تمييز الرأسمالية بالمعنى المشار إليه ، بالاضافة إلى أهوالها وظلمها ، وأنكر ما هو تقدمى فيها وما جلبته لإستبدال أفكار النظام القديم . هذا الموقف تجاه النظام الاجتماعى الجديد الذى كان يمضى قدما نحو الاكتمال ، علاوة على الشعور باليأس ، البحث عن الراحة فى الدين ، التشبث اليائس بأساليب الحياه المثالية التى عفا عليها الزمن ، الشكوك

والترددات - كل هذه السمات لم تكن فريدة عند دوستويفسكى وحده ولكنها كانت ملامح لقطاعات عريضة من سكان البلاد ، تزيد أو تنقص خلال فترة الانتقال الاجتماعى . وكما أشار لينين : «التشاؤم ، الاستسلام والإحتكام إلى «الروح القدس» هى الايديولوجية التى تتبدى بشكل حتمى فى الفترة التى «يُسحق» فيها النظام القديم برمته . فعندما تربت الجماهير فى ظل ذلك النظام القديم إنغمست منذ الميلاد فى مبادىء ، عادات ، تقاليد ومعتقدات ذلك النظام ، فهى لا ترى ولا تستطيع أن ترى «ما نوع» النظام الجديد المنبثق ، «ماهى» القوى الاجتماعية التى جلبته إلى الوجود وب «أى سبيل» وما هى القوى الاجتماعية القادرة على جلب الحرية من وسط الكوارث الحادة التى لا تعد ولا تحصى المميزة لفترات التغير الجذرى» .

لقد كان دوستويفسكى نفسه من نبذ أى فرصة لازدياد تفهمنا للقوى الاجتماعية القادرة - مثلا - على اغاثة عائلة مارميلادوف ، أولئك الضحايا للظلم الاجتماعى الذين يرثى لهم ، ومن وصف مصيرهم بقوة ودقة كبيرين فى رواية «الجريمة والعقاب» . إن احتجاجه ضد الجبروت الرأسمالى الجاثم فوق صدر البلاد ، يشمل الكثير مما هو ضار بالتقدم الاجتماعى الحقيقى ، ولكن داخله كان يوجد الكثير مما هو صادق نحو الحياه ، شفقة بلا حدود وعاطفية تجاه المهانون والمذلون . لقد دفعه ضميره الاجتماعى لوصف الأخطاء والشرور ، وعناءات جماهير من سكان البلاد ، وهى أمور كانت متجنبة عمداً من قبل كتاب آخرين منتمين لمعسكر «الموالين» .

إن كتابات ونشاطات دوستويفسكى أعطته الحق الأخلاقى لأن يقول : أنا لا أحب ما يجرى فى هذا العالم» وهذه صيغة تلخص الجوهر فى كل ما كتب .

روح من الذعر والشجن ، العذاب والكرب الإنسانى اللامحدود ، الاستياء المدمى من الحياه ، الاستقصاءات والترددات ، المرضية فى علاقات الناس ، العزلة واليأس ، البؤس والقنوط ، الفزع من عدم القدرة على التمييز بين الخير والشر ، تحلل الفضيلة والمعايير الأخلاقية ، الإذلال المطلق - كل هذه الملامح لكتابات دوستويفسكى تتذمّر للسماوات من أن حياة الانسان ليست إلا بحراً من الاضطرابات والآلام والمحن .

فى مقالة معنونة «عن الأدب» عام **١٩٣٠** كتب جوركى مشيرا إلى التأثير المتنامى لدوستويفسكى فى أوربا الغربية : «كنت أفضل لو أن المثقفين» مرتبطين لا بدوستويفسكى بل بيوشكين ، لأن موهبة بوشكين الجبارة والشاملة مأمونة ومقوية للروح . وفى الوقت ذاته ليس عندى اعتراضات على التأثير الممارس من الموهبة المسمّمة لدوستويفسكى ، لأنى مقتنع بتأثيرها المدمر على «التوازن الروحى» للبرجوازية الأوربية ضيقة الأفق» .

لقد كان دوستويفسكى «قاسيا» و «لاذعا» فى تعرية جذور الروح والأنانية عند الانسان وقد تملكه ازدراء مرير تجاه النفور المتزمت والمتعالى للغنى التقليدى (المادى المحافظ) المنتعش حتى لا يتركه إلا مقلقاً بالضمير . فمعارضته العنيفة لموات الروح المحافظة على القديم والرضا الذاتى بالخلاص الفردى المتعالى ، كفردية منبثقة من العقلية الضيقة ، معارضته هذه نشأت من شكه فى أى خلاص فردى للانسان ، وتولدت أيضاً من أمانته .

اعتقد دوستويفسكى أن القلق المنبعث من ازدواجية وجهة النظر يمكن أن يكون مبرراً باظهاره لتشكلات الضميرءمثالية «الازدواجية» هذه تعنى فى جوهرها مثالية أى شىء ، التى تعوق انتصار العقل وتميل إلى حجب صوته . ويمكن أن ترى وجهة نظر دوستويفسكى تلك فى منحه ، بسحر خاص ، شخصيات متصدعة ، مُهملَة ، وكريهة تماماً مثل ستافروجين وفيرسيلوف .

لم يقبل دوستويفسكى بامكانية الاخلاص لهدف وثبات الشخصية ، لكونها منسجة مع رهافة الحس والامتثال للضمير . ذلك هو السبب فى تزيينه لحد كبير «تصدع» و «انشطار» الروح التى كتب جوركى حولها : «معقد هو الحزن والقبح الناجم عن التصدع والأنشطار اللامحدودين لـ «الروح» بفعل الظروف الاجتماعية التى تتواتر يوماً بعد آخر فى المجتمع البرجوازى ضيق الأفق ، وبفعل الصراع الدنىء المتواصل من أجل «الترقى» وتأمين مكان فى الحياة . هذا «التعقد» هو تفسير حقيقة لماذا نرى بين مئات الملايين ، قليلا من الناس البارزين ، كشخصيات

واضحة المعالم وأناس يقودها حماس فريد - باختصار أناس عظماء» .

هنا ، مثلا ، تكمن قناعة بطل «مذكرات من العالم السفلى» التى أدركها بعد أربعين سنة من الحياة : «**أجل ، انسان القرن التاسع عشر يتحتم عليه ومضطر أخلاقياً أن يكون غالباً مخلوقاً ضعيفاً ، بينما انسان الشخصية والفعالية يتحتم عليه ومضطر أخلاقياً أن يكون مخلوقاً قاصر الذهن» وعند دوستويفسكى فان «رجل الفعالية» يعنى رجل الاعمال البرجوازى ، كما مثله فى شخصية لوزين فى «الجريمة والعقاب» السيد بايكوف فى رواية «المساكين» الأمير فالكوفسكى فى «المذلون المهانون» ، رجال لهم طموح جامح يجاهدون لكى يحاكوا نابليون ، أو أخيراً عدميين**» خياليين مثل بيوتر فيرخوفنسكى فى رواية «الممسوسون» الذى يقول عن نفسه ، بعيدا عن أن يكون إشتراكيا ، فهو ببساطه دجالا سياسيا .

آمن دوستويفسكى بأن وضوح ملامح الشخصية يتماشى مع الظروف التى تحدد صلابته . ذلك هو سبب كتابته على لسان اليوشاكارا مازوف ، أحد الشخصيات التى أحبها فى الواقع ، فهو يعلن بقوة «إنه لغريب فى زمن كزماننا أن تطلب من الناس أن يكونوا محددين ذوى أهداف واضحة» .

واننا نكرر أن هذه الأفكار كانت إنعكاسا لهواجس الشر عند دوستويفسكى ، وحساسيته المفرطة تجاه سلوكيات العصر ، الذى يمثل فترة - تغير وكما شعر دوستويفسكى - فترة إنتقال إلى شىء ما جديد ، هلامى ، مظلم وشرير .

وعنده أن الفترة لها خاصية «الازدواجية» وإعتقد أن انسان العصر لم يستطع سوى أن يحمل السمات المميزة لتلك الخاصية .

كتب ليف**تولستوى إلى ن . ستراخوف**[8]حول عدم صواب «الموقف الزائف والخاطىء تجاه دوستويفسكى» و «المبالغة فى أهميته . . بتصعيده إلى مكانة نبى وقديس ظل حتى أيامه الأخيرة يخوض صداعاً داخليا بين الخير والشر . فهو مثير للمشاعر وباعث للاهتمام ، لكن كل صراعه الداخلى لا يؤهله لأن يصبح الشخص كامل الصفات المهيأ لتنوير الأجيال القادمة» ما وضعه تولستوى نصب عينيه هنا الإزدواجية المتأرجحة بين الخير والشر ، والإفتقار إلى الخط الحاد الفاصل بينهما ، استساغة الأفكار الشريرة والاشتمزاز منها فى الوقت ذاته - أى تلك الخواص المميزة للجو العام فى كتابات دوستويفسكى . إن تعبير «الاستسلام» عند تولستوى يخص مجال السياسة ولا يتلاءم مع عالم الأدب .

قال سالتيكوف - شيدرين[9]ذات مرة عن دوستويفسكى : «هو فى جانب ما يصيغ شخصيات روائية مفعمة بالحياة والصدق ، ولكنها فى الجانب الآخر دُمى غامضة وتبدو كأنها فى حلم مطلقة العنان لنزواتها التى تتجاوز كل حد ، وكأن الأيدى التى صنعتها كانت مرتجفة من الغضب . . » وتحدث جوركى أيضاً عن العبء الثقيل المحمل بشكل قسرى فى أفكار شخصيات دوستويفسكى ، مشاعرها وأفعالها التى لم تكن تتلاءم بطبيعة الحال مع تركيباتها . ويؤكد جوركى فى هذا الخصوص أن نزعات دوستويفسكى الرجعية أدت إلى «تشويه فظيع يمكن أن يغتفر عند شخص آخر عديم القيمة . . » .

لقد ألحق دوستويفسكى الضرر بعبقريته لإنحنائه أمام النزعة الذاتية الرجعية الزائفة والباطلة ، وخلق أنماطاً وشخصيات تفتقر إلى السمات المميزة للحقيقة كما هى فى الواقع .

ذات مرة قال جوجول إن أى تزييف فى معالجة الشخصية يستدعى لديه شعورا بالاشمئزاز ، كما لو أن كان محملقاً فى جيفة أو هيكل عظمى . وهذا هو السبب فى حرقه لمخطوطة الجزء الثانى من روايتة «النفوس الميته» . فإكراه الذات الذى فرض عليه من قبل القوى الرجعية ، كان أحد الأسباب الرئيسية لمرضه العقلى ، الذى أودى به إلى الإنتحار . لقد حال ذكاء جوجول دون أى تسوية مع متطلبات الفن ، إلى درجة أنه وإن كان قادراً على التحول إلى الرجعية فى كتاباته العامة ، لم يستطع أن يجعل منه مزيفاً للمعايير الأدبية الخاصة بالفن الأصيل .

لقد أعمى التعصب الرجعى أحياناً الفنان الخلاق عند دوستويفسكى ، ولهذا فشل فى تحقيق التكلف واللاطبيعية فى الشخصيات التى إستحضرها على هذا النحو .

والأدهى من ذلك أن نفس السبب جعله ، فى عدد من الحالات ، يتخلى متعمداً عن سبيل الاخلاص للفن . ويحتمل أن يقال ، بحق ، أن قدرة دوستويفسكى الخلاقة كانت بمقياس جدير بالاعتبار ، مضعفة بسبب ذاتية .

بحساسيته الاستثنائية وعدم حصانته ، بازدواجية الفكر والشعور عنده ، كمغزى كامل لسيكلوجيته ، برهن دوستويفسكى إلى أبعد حد على حساسيته البالغة ازاء الجو العام لعصره ، أثر الحياة من حوله ، والتأثيرات التى استشعرها وأصبحت مهيمنة عليه . فخلال الأربعينات جذبه تيار الأفكار الداعية إلى معاداة الأقطاع ، الأفكار الديمقراطية التى كانت ممزوجة بمفاهيم الاشتراكية الطوباويه ، وخاصة اشتراكية فوريية . ولقد نشأت الأفكار المعادية للاقطاع بتأثير حلقات بيلنسكى وبتراشفسكى[10] حيث كان الأخير النواة الرئيسية للحركة الثورية فى النصف الثانى من الأربعينات .

فالاستغلال القاسى للفلاحين من قبل ملاك الأراضى ، مع النمو الناشىء للحركة الفلاحية ، فضلا عن حدة الصراع الطبقى مع الضرورة الملحة لإلغاء العبودية ، ونمو الوعى الاجتماعى والفكر الثورى - كل هذا ترك تأثيره القوى على دوستويفسكى الشاب ، الذى تملك قدرة فائقة على تفهم جوهر العصر ، وتنفس هواء ذلك الزمان ، حيث وجدت تلك الظواهر تعبيراً كاملا عنها فى كتاباته عن تلك الفترة .

لم يتملك دوستويفسكى عاطفة ثورية طاغية ، كيقين ثابت فى قوة الحركة الثورية ، ولا نسق فكرى ديمقراطى ثورى متماسك ، فديمقراطيته كانت من الطراز الحالم والعاطفى ، كما كانت اشتراكيته ، وكان متأرجحا بين إلحادية بيلنسكى ونزعاته هو الشخصية تجاه «الأشتراكية المسيحية» . لقد كان محبا للفقراء ، حالماً بتحرير الأرقاء ، ومطالبا بالحرية الكاملة للأدب والصحافة وطموحات كتلك كانت «جرائم» فى نظر حكومة القيصر ، وفى عام ١٨٤٩ كان محكوماً بقضاء عقوبة الأشغال الشاقة .

هذا الكمون فى عالم الأحلام والتخيلات أخضعه إلى صدمة لم يشف منها أبداً ، وخلفت طابعا لا يمحى فى كل أعماله ، كما يمكن أن يرى فى وصفه - الوارد فى رواية الأبله - لمشاعر وأفكار رجل محكوم عليه بالموت .

فى ٢٢ ديسمبر ١٨٤٩ أصدرت حكومة القيصر بوحشية سادية وبمنتهى الهدوء حكماً عاجلاً باعدام الأعضاء الواحد وعشرين لحلقة بتراشفسكى . كان هدف الحكم كسر الارادة التى تولدها مثل هذه الحلقة وسحقها . وألبس المحكوم عليهم أكفانهم البيضاء ، وقيدوا معصوبى الأعين إلى دعامات تمهيداً لرميهم بالرصاص ، ودوى قرع الطبول خلال الأرض الجريحة حيث تجرى مراسم تنفيذ الحكم وحيث ينتظر المحكومين مصيرهم ، حين وصل فى اللحظة الأخيرة رسول قيصرى راكضا عبر الساحة حاملاً مرسوماً باستبدال الأمر القيصرى بالحكم شنقا إلى الأشغال الشاقة والنفى .

لقد أبقى على حياة دوستويفسكى ، ولكن العقوبة شكلت تهديداً لأحلام وطموحات شبابه وآماله التى ماتت موتا بطيئا خلال الألم المبرح لحياة السجن .

فالكارثة التى ألمت به كانت مفاجئة ووحشية ، وجريمته كانت فقط - قراءته علانية رسالة من بيلنسكى إلى جوجول . لقد كان هول حياة السجن الطويل - فى الوقت الذى اكتسب فيه سمعة أدبية وحاز أيضاً عدداً من مخططات الخلق الفنى - ساحقا لدرجة كشفت عدم قدرته على الثبات أمام الصدمة وتبدت له قوة الاوتوقراطية كشىء أزلى لا يقهر ، وفى جحيم سجن أمكنه أن يصغى لزئير حيوانية الرجعية الضارى ، التى كلما ظهر أنها الأكثر «انتصاراً» كلما تبدى على نحو أعظم شعور نظام نيقولا الأول باقتراب هلاكه الموعود .

ما عذب دوستويفسكى أكثر من أى شىء آخر خلال سنوات قضاء العقوبة ، شعوره بثقل العزلة ، عزلة مجموعة صغيرة من المفكرين بين حشد كبير من النزلاء المساجين ، والذين كانوا يمقتون ثلة المفكرين هؤلاء إلى حد بعيد . لقد إختلطت هذه الضغينة فى ذهن دوستويفسكى بالشعور بأن هنالك صدعاً بين جماهير الشعب وحفنة المفكرين الذين كانوا يرفعون آنذاك راية الحرية .

لقد كان التفاوت بين الشعب وهؤلاء الذين يناضلون فى سبيل الحرية ، هو ما إعتبره دوستويفسكى الدليل القاطع للاعملية ولا واقعية النضال فى سبيل الحرية .

نشأ عند دوستويفسكى إقتناع بأن عامة الناس تقف فى مواجهة الالحاد و «التفكير الحر» الخاص به «نخبة النبلاء» وأن أى محاوله للالتصاق بالناس تقتضى نبذ كل الأفكار «النبيلة» و «غير الشائعة» .

لقد أصاب الهوان كبرياءه وطبيعته التى لا تعرف الانحناء من جراء كرب حياة السجن ، وفى الفترة التى أعقبت خدمته العسكرية والتى استطاع فيها أن يواصل حياته بفعالية متسقا مع ذاتة كان أمامه سبيلين : أولهما الابقاء على الاخلاص للأفكار التى دفعت به إلى السجن وتحمله بكبرياء الألم المبرح الذى كان يقاسيه والسبيل الثانى هو تبرير ماإرتأته عيناه على أنه قدر والنظر إلى مصيره كنعمة إلهية مقنعة مرسلة من السماء ولقد إختار دوستويفسكى البديل الثانى .

كشف التذلل والخضوع المسيحيين أنهما الطريق السهل نحو العلا للعثور على الخلاص من وخزات الكبرياء المجروح ، الوخزات القادرة على تمزيق الروح إربا ما لم تعثر - الروح - على مخرج أو حل .

أظهر دوستويفسكى فى أعماله بمنتهى القوة سيكلوجية أن «الاذلال أضخم من الكبرياء» وأبدى فى صور رائعة كم هناك من غيظ مكبوت ، واستياء متناقض ، وكبرياء وشوق إلى الثأر ربما يستلقى محتجباً أسفل المظهر الخارجى للكثير من الذل ! ومع ذلك فمن المحتمل أن يكون للاحتجاج المكبوت حدوده ، وأنه لا شىء يمكن أن يكون أقوى من الاحتجاج «المكبوت» .

وبالنسبة لدوستويفسكى فإن مناخ النصف الأول من الخمسينيات كان على حد سواء ، داخل الوطن وأوربا الغربية حيث الثورة محبطة ، كما كان حاله داخل جدران سجنه . ولكن فى النصف الثانى من الخمسينيات كان معزولا ، ليس فقط داخل جدران سجنه ، عن المد الثورى الذى تلى سقوط نظام نيقولا الأول المستبد الذى طال إنتظاره ، وانما علاوة على ذلك بوجهات نظره الجديدة التى تبناها .

وعاد إلى العاصمة وهى فى قمة الوضع الثورى ، الذى لم يعد قادراً على استيعابه ، بسبب قناعته بديمومة النظام الأوتوقراطى . ومن نتيجة ذلك أن الأعمال التى كتبها خلال نهاية الخمسينيات وأوائل الستينيات حملت طابع الزوال والحيادية ، وفقدت طابع الاحتجاج الذى ميز كتابات دوستويفسكى الشاب ، ولكنها لم تكن تحوى بعد الأفكار الطوباوية الرجعية التى امتزجت بالنقد الساخط للرأسمالية ، والشفقة الغامرة تجاه غالبية البشر المحرومين والتعساء التى ظهرت فى كتاباته التالية .

لقد زاد ايمان دوستويفسكى فى إستقرار القيصرية الذى لا يتزعزع بقدوم موجة رجعية جديدة ، أعقبت تراجع المد الثورى .

وهكذا سوف يلاحظ أن كتاباته تكونت جمعيها بمختلف أطوار النمو الاجتماعى والسياسى لعصره .

ومع ذلك فهناك ملمح ما فى كتاباته لم يفقد أبداً ، على الرغم من كل الأبنية المصطنعة ، التشوهات والآثام التى أوردها فى كتاباته بتأثير الأتجاهات الرجعية ، وهو الصوت الصارخ الثاقب والذى لا يمكن إخماده للإنسانية المعذبة متذمراً بغضب أن «ليس بالمستطاع تحمل الأوضاع الإجتماعية لحياتها إلى أبعد من ذلك !» فالتعاليم الزائفة عن الهوان والتبرير المنافق لعناءات البشر فاقها أثراً الدمع المتسامح الفريد لطفل معذب ، والذى من أجله نبذ الكاتب من خلال شخصية ايفان كارامازوف فكرة «التآلف الدينى» .

على الرغم من الرفض الحاسم للزيف الرجعى ومثالية العناء والأزدواجية ، كملامح للدوستويفسكية ، تحتويها أعمال هذا الكاتب الكبير ، فإننا نجله لصدقه الشديد فى تصوير حياة مجتمع قائم على الاستغلال ، معبراً عنه بعاطفة حارة وألم شديد ، فى كتابات متناقضة إلى حد كبير ، متمردة حينا ، وخاضعة حينا ، مذهلة فى قوتها الفنية وإن كانت بعيدة أحياناً عن الصدق الفنى ، عن الاثارة الفنية ، عن التقصى والعناء .

إن دوستويفسكى يشغل مكانا مشرفا فى صرح الأدب الروسى والعالمى . .

الهـــوامش

(١) فى فصل اعتراف راسكولينكوف لسونيا بجريمته فى رواية «الجريمة والعقاب» انحنى ، وسقط على الأرض ، وقبل قدميها وقال : لقد جثوت ليس أمامك ، بل أمام كل المعاناة الانسانية . (المترجم) .

(٢) مايكوف ، أبوللون نيكولايفتش (١٨٢١ - ١٨٩٧) شاعر روسى ، خير أعماله هى التى خص بها الطبيعة فى الخمسينات والستينات من القرن الماضى كان من المناصرين الرجعيين لنظرية الفن الخالص ، وكان عدوا للشعر الديمقراطى الثورى .

(٣) نسبة إلى سميردياكوف أحد شخصيات رواية الأخوة كارامازوف (المترجم) .

(٤) غير الروائية أو القصصية (المترجم) .

(٥) بوبيدونوستسيف ، كونستانتين بتروفتش (١٨٢٧ - ١٩٠٧) رجل دولة روسى رجعى من عام ١٨٨٠ - ١٩٠٥ المدعى العام للمجمع الكنسى . له تأثير هائل على الكسندر الثالث . نصير متعصب للأوتوقراطية - متعصب دينى رئيسى .

(٦) التهليسية - العدمية أو الارهاب - استعملت الكلمة عند الكتاب الرجعيين المشتغلين بالحياة العامة فى تلك الفترة للدلالة على العاملين فى الحركة الثورية الديمقراطية .

(٧) المدينة التى ورد فى التوراه أن الرب أهلكها لانغماس أهلها فى المعصية والفجور (المترجم) .

(٨) ستراخوف ، نيكولاى نيكولايفتش (١٨٢٨ - ١٨٩٦) ناقد روسى من كتاب الأوتوقراطية وفيديسوف مثالى ، ساهم فى مجلات إبُوخا وفريميا التى كان يصدرها ف . م ، م . م دوستويفسكى . كانت مقالات ستراخوف موجهة ضد الفلسفة المادية والديمقراطية الثورية ، فى مواجهة أفكار تشيرنشيفسكى وبيساريف . يعتبر نفسه نصيرا لمثالية هيجل المطلقة ، وكان من معارضى الداروينية .

(٩) سالتيكوف - شيدرين ، ميخائيل ييفجرافوفتش (١٨٢٦ - ١٨٨٩) كاتب انتقادى روسى كبير وديمقراطى ثورى . نشأ تحت تأثير بيلنسكى . فى الأربعينات إلتحق بحلقة بتراشفسكى ؛ وانعكس تعاطفه الاشتراكى الطوباوى فى كتاباته المبكرة ، حيث نفى بسببها إلى فياتكا (١٨٤٨ - ١٨٥٥) . كان أحد المحررين فى ال أو تشيتفنى زابسكى من ١٨٦٨ حتى أغلقت فى ١٨٨٤ . لعبت كتاباته الإنتقادية دورا هاما فى نمو الحركة الثورية والأدب التقدمى فى روسيا . تتبع التقاليد الفنية عند جوجول وخلق أسلوبا فى الهجاء السياسى .

(١٠) بتراشفسكى م . ف (١٨٢١ - ١٨٦٦) قائد حلقة من المفكرين الروسيين التقدميين (٨٤٥ - ١٨٤٩) تعرف تاريخيا باسمه . كان مناضلاً نشطا من أجل التحرر وبخاصة تحرير العبيد . وكانت حلقته تضم جناحين : الجناح الأول ثورى ديمقراطى ومن ضمنه بتراشفسكى نفسه والجناح الثانى ليبرالى وينتمى إليه دوستويفسكى . فى عام ١٨٤٩ اعتقلت كل الحلقة ونفى بتراشفسكى إلى سيبيريا . ظل معارضاً للقيصرية حتى نهاية حياته .



قراءة فى قصيدة

كائنات مملكة الليل

لأحمد عبد المعطى حجازى

يسرى العزب

كان ظهور أحمد عبد المعطى حجازى فى نهاية الخمسينات تأكيداً واقعياً وفنياً لنجاح حركة الشعر الحر فى العالم العربى ، كما كان ديوانه الأول (مدينة بلا قلب سنة ١٩٥٩) ترسيخاً لأقدام صاحبه صلاح عبد الصبور التى انطبعت على الأرض الثقافية فى مصر ، قبل ذلك بعامين ، من خلال ديوانه الأول (الناس فى بلادى سنة ١٩٥٧) وبعد هذين الديوانين الرائدين مضى الشاعران بخطى ثابتة كل فى مسيرة شعرية يؤكدان أصالة هذه الحركة الجديدة ، ويجددان لها معالمها ، إضافةً لما يضعه شعراء الحركة فى البلدان العربية ، خاصةً فى العراق ولبنان ، من معالم جمالية وبنائية . . حتى أصبحت حقيقة واقعة - إن لم تكن الحقيقة الأولى فى أرض الشعر العربى المعاصر . . بمعنى أن انتشاراً كبيراً امتد حتى ملأ الساحة الأدبية العربية سواء بإبداعات الشعراء أو إبداعات النقاد المواكبة للحركة والمبشرة بولوجها عوالم جديدة .

○ فى ديوانه الأول وفى دواوينه الثلاثة التى تلته[1] ، لقد كان عالم حجازى الأثير هو عالم الريف المصرى بما يحمله من عناصر متناقضة ، طيبة القلب وفقير الجَيْب ، براءة الإنسان وقسوة الواقع ، الانتماء الشديد للأرض ، والرحيل الاضطرارى من هذه الأرض . . . من أجل هذا كانت المدينة ، هى الوجه المقابل الذى إنجذب إلي الشاعر علةً يجد نفسه ، فلم يجد إلا (رحابة الميدان ، والجدران تل . . تبين ثم تختفى وراء تل) وجد نفسه فى المدينة ولكن ليس كما كان يأمل قبل أن يردها ، لقد كان بها (وريقةً فى الريح دارت ثم حطت ، ثم ضاعت فى الدروب ، ظل يذوب ، يمتد ظلٌ ، وعين مصباح ، فضولىٌ ممل)[2] .

ولكن هذه الوريقة الضائعة فى الدروب تماسكت خلال العقدين الماضيين ، فأصبحت شاعراً قوياً ، كما أن ظله قد اتسع وأمتد فأثر فى جيلين من بعد جيله الرائد كما أن الشاعر (عين المصباح) لم يعد فضولياً مملاً . بل أصبح فى مدينة الشعر صاحب دار كبيرة تشبه إلى حد كبير دار (العمدة) فى قريته التى أو فدته مضطراً إلى المدينة القاهرة .

○ لقد تحول ضوء المصباح الضئيل خلال الدواوين التى تلت ديوان الريادة إلى وهج مشع وقوى لا يملك سائر فى درب الشعر المعاصر أن يُبعد عنه عيونه أو يتجاهله

أما فى ديوانه الأخير (كائنات مملكة الليل سنة ١٩٧٨)[٣] فإن عالم حجازى يزيد رحابة واتساعاً ، فلا يقف عند القرية بتناقضاتها أو المدينة بتعقداتها ، أو العالمين بتقابلهما كما حدث فى دواوينه السابقة . وإنما يضعنا فى (الكون) بأسره ، بمعنى ان الشاعر أصبح يمتلك العالم كله بين يديه ، حين تمكن من السيطرة على كائناته وتمكن فى الوقت نفسه من إعادة خلقها وتكوينها (تشكيلها) فى عالم جميل .

○ فى الديوان الأخير تتحول اللغة الشعرية درجة أكبر إلى العمق ، ذلك لأن الشاعر قد اكتسب بحكم الخبرة الجمالية مقومات تشكيلية جديدة دفعته إلى هذا العمق الشعرى . .

أنا إله الجنس والخوف وآخر الذكور[٤]
أظنها التقوى وليس الخوفَ
أو انى أرد الخوف بالذكرى
فأستحضر فى الظلم آبائى
وأستعرض فى المرآة اعضائى ،
وألقى رأسى المخمورَ
فى شقشقة الماء الطهور

○ يوقف الشاعر نفسه فى مواجهة نفسه ، صوت من الخارج جهورى يرى نفسه إلهاً للجنس والخوف والذكورة ، وصوت داخلى (يُشكله المنولوج) يحاوره فيضعه فى مكانه الذى هو فيه فى الواقع ، حيث لا مجال للفخر بشىء ، فليس هو إلهاً للكون ، بل هو مجرد كائن رعديد ، لا يجد ما يشغله سوى استعادة الماضى ، واستعراض الأعضاء فى المرآة ، والهرب فى دوران الخمر . الصوت الثانى هو صوت الداخل الذى حين استيقظ فى الشاعر أيقظ الصوت الأول فأعاد اليه الصحو ، وأخرجه من مخبئه إلى المواجهة الواجبة. ويصحو فى القصيدة خلال نموها صوت ثالث هو صوت الوطن . .

تركت مخبأى لألقى نظرة إلى بلادى
ليس هذا عطشاً للجنس ،
إننى أؤدى واجباً مقدساً
وأنت لست غير رمز فأتبعنى
لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة
ولم يبق من الدولة غير رجل الشرطة
يستعرض فى الضوء الأخير
ظله الطويل تارة
وظله القصير .

هنا نجد الأصوات الثلاثة تتجاور هامسة لتولد صورة شعرية شبه أثيرية ، يحمل غموضها وضوحاً قوياً . . إن الصوت الأول يخرج ليرى بلاده فى (نظرة عابرة) فالإفاقة لم تصبح بعد كاملة ، إنه سيراها فى مرحلة تلى السُكر وتسْبق الصحو ، لذا فإن رؤ يةَ الشاعر - فى هذه الخطوة البنائية - ستكون مجرد إلقاء نظرة . . ولكنها تحمل فى الجملة التالية معنى مخالفاً يفرضه الصوت الثانى (الداخل) فالشاعر لا يقف متفرجاً ، وليس خروجه طلباً للجنس بل إن الارتحال فى الوطن واجب مقدس يحتم الخروج ولكن الصوت الأول يصحو مُصِراً على الجدل حين يقول للصوت الثالث (البلاد) «وأنت لست غير رمز فاتبعنى» ، ويعود إلى غفوته فى حانة الذكريات التى أصبحت تستنزف وجوده فلا يرى من مجدها سوى هذه الحانة ورجل الشرطةِ الذى لا يعمل هو الآخر غير الأستعراض .

يثور الصوت الثانى بعد ذلك على موقف الشاعر الهروبى الذى يقفه الصوت الأول ، فيدخل الشاعر الى العمق ، فيرى نفسه معادلاً للشرطى ويتحول ظل الشرطى (الطويل تارة والقصير أخرى) إلى ظل يلازم الشاعر :

أنسج ظلى حفرةَ
أنسج ظلى شبكةً
أقبع فى بؤرتها المحلوكة
بعد قليل ينطفىء الضوء
وتمتد خيوط الشبكة
تمسك رجل الملكة

يصرخ الداخل متحدياً التواكل والكسل اللذين يرزح فيهما الخارج حين يصنع من ظله حفرة وفخاً ، يقبع فى ظلامهما ، ويهيب به دون تصريح ، أن يتمرد على هذه النومة المستكينة ، لأن المتوقع معها لن يكون سوى الهزيمة إن لم يكن الدمار . . تتصاعد محاولات الإفاقة فى القصيدة من خلال عدة أدوات تشكيلية يستخدمها الشاعر ، ومن أهمها :

(ا) **الاستفهام** . . وهو أول مثيرات ما يرجوه الصوت الذى انتصر فى القصيدة . .

فى الليل كان الصيف نائما
لماذا لم نعد نشهد فى حديقة الأرملة الشابة زوارا ؟
لماذا لم تعد تهب فى أجسادنا رائحة الفل ؟
ويمشى عطرها الفاتر فى مسامنا ؟

يستخدم الشاعر فى تساؤلاته الأولى هذه ولأول مرة فى القصيده ضمير المتكلمين (نا) ، ولأنها من الصوت الأقوى فإنها لا تمثل الذات القوية (النحن) حين تستيقظ فى الشاعر . . بمعنى أن **الإفاقة** التى تسعى إليها رؤ ية الشاعر فى رحلة تشكيل القصيدة . . ليست لإصحاء الذات الواحدة التى انهزمت فى الخمر وبؤرة الظل فى الخطوتين السابقتين ، بل لإصحاء الذات الجماعية التى تقضى ليلا طويلاً بارداً لا حرارة فيه . .

فى الليل ،
كان الصيف ، فى حديقة ما ، نائماً عريانا ،
كان رائعاً بمعزل عنا
بعيداً كصبى صار فى غيبتنا شاباً جميلاً
يعبر الآن بنا ولا يرانا . .
آه ، كان الصيف يملأ الشهور من غير أن يلمسنا .

إن صيفاً تخلى عنا حين تركناه إلى الظل ، لكنه الصيف - لم يمت ولم يخدّر بل راح يبحث لنفسه عن أرض جديدة ، ولم يعدم (حديقة ما) فكان رائعاً فى استرخائه الإرادى ، وهو حين تخلينا عنه أصبح فى موطنه الجديد **«شاباً جميلاً يعبر الآن بنا ولا يرانا . . ويملأ الشهور من غير أن يلمسنا»** ليس أقوى من تصوير اللحظة الشعرية التى وصلنا إليها حتى الآن من هذه الصورة . . التى شكلها الشاعر للصيف - الحرية . .

(ب) **تلقائية النمو الصورى** . . تتوالد الصور ذاتياً فى القصيدة فلا نحس بتدخل - أدنى تدخل - من الشاعر يقصد منه إلى خلق صورة جديدة تقوى الصورة الشعرية السابقة ، بل إن العفوية الفنية وحدها هى التى تتحكم فى هذا النمو . . ولنتذكر الآن الصورة السابقة للصيف الذى صنع نفسه بعيداً عن اللاهين (فى حديقة) إنه يتحول تلقائياً فى رؤ ية الشاعر ، إلى هذه الصورة :

عنا قيد الندى ترشح فى أرنبة الأنف
وفى تويجة الفهد الصغير .
وإلى : الجسد الوردى يستلقى على عشب السرير
والفراشات على الأغصان زهر عالق . .
وعتمة البستان لون نائم . .

صورة الحديقة بكل مفرداتها وكائناتها الجميلة تصنع للرؤ ية الشعرية درباً ، يساعدها على تحقيق هدفها الذى لا يتبدى كلاً فى مرحلة ما من مراحل البناء الشعرى ، وانما ينبت طبيعياً وعلى هونٍ ، الصيف فى مثل هذه الحديقة رائع يحفز إلى التقدم إليه واحتضانه ومن ثم تنبثق الجملة الشعرية التالية هاتفة به . .

فأمكنينى منك يا مليكتى

يندمج الصيف فى المحبوبة فيصبحان خلال هذه الجملة ومنها حتى نهاية القصيدة واحدا . . . ويدرك الشاعر بعد هذا النداء العظيم أن المسافة بينه وبين المنادى بعيدة ما تزال . . حيث . .

إن أكف شجر الصبار برعمت
وكاد الليل ينتهى
وما زلنا نطير

وإزاء هذا التمدد فى الصورة يعود الشاعر إلى ظله فينسج منه كائنات ، لكنها جديدة تختلف عن منسوجاته السابقة (الحفرة والشبكة) إن الكائنات الجديدة التى يخلقها الشاعر ليواجه بها شجر الصَّبار هى ما نجده فى امتداد الصورة حين يقول :

أنسج ظلى برعماً
وكائنات شبقة
أبحث عن مليكتى
فى غيمة أو صاعقة

أطبع قبلتى على خدودها المحترقة
منتظراً نهايتى
منتظراً قيامتى . .
فراشة أو برقة

مع النمو الصورى تصاعدت صورة الظل مع التصاعد فى موقف الشاعر ، من الغياب الشديد إلى الحضور الشديد ، (برغم كائنات شبقة) وتحولت صورة المليكة من كائن أبعد نفسه فى الصيف حين تخلى عنه محبوه ، إلى كائن عظيم ، وتحول الشاعر من ناسج لأكفانه إلى ناسج للبراعم ، ومن كونه يصنع لنفسه حتفه إلى باحث إيجابى عن المحبوب الذى يراه فى (غيم أو صاعقة) ، ويتحول لون الصيف من (الوردى المستلقى على عشب السرير) إلى نار فى (خدودها المحترقة) ، ويكون طبيعيا مع هذه الحركة الصاعدة فى بناء الصورة أن يسعى الشاعر بكل قوته ليتحد بالمحبوبة حتى يطبع قبلته على «خدودها المحترقة» فيتحقق بذلك حلمٌ استشرفته رؤ ية الشاعر من قبل حين يصل إلى نهايته التى هى فى الوقت نفسه القيامة ، فيبعث فى التوحد مع المحبوب فى صورة طالعة وفاعلة (فراشة أو برقة) .

ثم ينتقل الشاعر بالصورة إلى إشعاعاتها الكونية حيث (الفل الذى يعبق فى واجهة الدار ، والضوء الذى يشع كالماسات فى مفارق النخل ، والظل الذى يلعق فى الماء تجاويف الصخور ، واليمامات التى تهدل فى الذكرى) ويبدأ الصورة بعبارة التحسُر وربما التعجب «آه !» ، فما إن يبعد الشاعر فرشاته قليلا عن اللوحة الشعرية حتى نكتشف من تأملنا السريع - للحظة - أن هذه الآهة الممتدة فى كل صور الطبيعة ، تحمل من التحسر أكثر مما تحمله من التعجب ويؤكد ذلك آخر جمل اللوحة السابقة (اليمامات التى تهدل فى الذكرى وتستوحى جمالنا المحجب الأسير !) انها - اليمامات - تعود إلى الماضى الجميل - بعد أن انعدم جمال الحاضر تحييه وتستوحيه من أجل أن يخفف من ثقل الألم الذى يُرزح الحاضر تحته ، إن إعادة الماضى الجميل حياة قائمة فى رؤ ية الشاعر . . لم يصبح خبراً انقضى بل إنه باقٍ بقاء (قطرة الماء التى ترشح فى آنية الماء) .

هل تذكرون (الزير) فى قُرانا ؟ إن الشاعر هنا يُحييه ضمن ما يوقظ من ذكريات الماضى الجميل وذلك باستيحاء صورة متعلقة بهذه الآنية المصرية التى توارثتها الأجيال ، بالحب لما تحمله من قدرة على الرىّ والإشباع ، (من قطرة الماء التى ترشح فى آنية الماء ، كوجه من نقاء خالص ، يطلُع فى الصمت وفى الظل القرير . .) هنا الماضى الجميل وجه من نقاء خالص يطالعنا فى منطقة السكون الآنى ، فيساعدنا على تجاوز هذه السكونية ويساعد رحلتنا على الانطلاق فى سبيل سعيها للتحقق الذى سعت الرؤ ية إليه منذ بداية القصيدة .

تظل الصور فى توالدها التلقائى بنفس القدرة حتى نهاية القصيدة فننتقل مع كل خطوة بنائية إلى صورة جزئية جديدة يكون من تحصيل الحاصل وصفها بأنها لبنة فى بناء الصورة الشعرية الأم ، أو الصورة القصيدة :

(ا) الموت الذى يظهر فى رائعة النهار لصاً فاتناً . . فتخرج النساء ينظرن إليه والهات ويعرين له فى وهج الشمس الصدور والنحور هل يمكن للموت أن يصبح بهذه القدرة على اجتذاب النسوة إليه . إن الموت الرمز . . شكل الشاعر منه عكساً لموت كبير عشناه فى فترة الاستنزاف فيما بين الحربين (١٩٦٧ - ١٩٧٣) . وقدمنا فيه أرواحنا كما تُسلم الشاة نفسها لذابحها . .

(ب) صورة الليل حين يتحول الى أنثى تنتظر الشاعر . لقد اصبح الليل هو الكون الوحيد الذى يلوذ به الشاعر فيحميه من هجير الواقع .

(ج) صورة الليل حين يتحول إلى الأنثى العطشى وإلى الحب والتى تتزين لعشاقها كل مساء .

أشم عطرها كأنه مواء قطة
أرى رقدتها فى اللؤلؤ المنثور
فى حدائق الديجور
آه . .

الليل/الأنثى . . مأوى الشاعر المقرور وملاذه . يرقد فى (اللؤلؤ المنثور ، فى حدائق الديجور) . . الخلفية هنا تفرش للشاعر أرضاً من ريش النعام ، يمضى عليها إلى حيث ترقد حبيبته (فى حدائق الديجور) . . ولكن الشاعر لا يتقدم إليها . .

(د) لأنه حين يفكر يجد هذا «الحسن مهجوراً ومُلقى فى الطريق العام يستبيحه الشرطىّ والزانى» فيصاب كرد فعل بالإحباط ، أو على حد قوله بهذه الحالة :

كأنى صِرت عنينا فلم أجب نداءها الحميم المستجير .

(هـ) يضع الشاعر صورة (الريح العقور) التى تقوم سدّاً بين كل ذكرٍ وأنثى

إنها السمُّ الذى يسقط بين الأرض والغيم
وبين الدم والوردة
وبين الشعر والسيف
وبين الله والأمة
وبين شهوة الموت وشهوة الحضور . .

(و) كل هذه الفواصل الفارقة بين كل ما يجب أن يتحدا فى الواقع تتكشف جماليا فى صورة الريح العقور ، فلا يجد البطل العاشق العنين مفراً من الالتفاف مرةً أخرى حول ذاته فيعود إليها ، حيث لا يجد غير ظله ، لما حدث فى الانتقالات البنائية السابقة ، ولكنه هنا ينسج من ظله كائنات جديدة ، غير منسوجاته السالفة :

أنسج ظلى مُدناً مهجورة
ومدنا معادية
أبيض فى الأحلام والأرحام
دنيا ثانية
ليدخلوها إنْ أتى الليل فرادى
ينظرون فى مرايا النفوس الخاوية
والأوجه الأخرى التى صارت لهم
بعد اتصال الأمهات بالجيوش الغازية .

يتحول البطل الشاعر فى كل تكرارية لرمز الظل إلى صوره جديدة . . لأن التكرار هنا مُستَهدِف التحول والصيرورة فى كائن آخر أكثر قوة من كينونته الأولى ، وهو فى هذه المرة يتصاعد متخذاً شكل طائر خرافى يبيض (فى الأحلام والأرحام دنيا ثانية) دنيا جديدة يأوى إليها كل الأبطال المجهضين كالشاعر ينظرون فى مرايا نفوسهم الخاوية مثلما ينظر . . علهم يتسلحون بنفس رؤيته فيأخذون موقفه والتقوقع فى الظل أو فى داخل الذات ، يتحدد عقب ذلك فيأخذ صورة الخوف الذى يضرب بجناحيه كمعادل نفسى لصورة الطائر الخرافى السابقة على كل شىء :

الخوف صار وطنا
وصار عملة
وصار لغة قومية
صار نشيداً وهوية
وصار مجلساً متنخباً
والخوف صار حامية ! .

(ز) وتفرض الصورة السابقة للخوف بطغيانها على كل مفردات العالم الإنسانى ، تفرض وضعية ألا يملك الإنسان معها حرية التصرف أو حتى القدرة على اتخاذ أى قرار ، من أجل ذلك تكون النقلة التالية فى القصيدة ، مفاجأة لنا ، لأن الشاعر لا يملك - فنيًا - إلا السير فى طريقه الذى اختار حتى لو كان ذلك مستحيلا :

آهٍ من الرغبة حين فاجأتنى آخر الليل
كأنما هى الوَحىُ السماوىّ أو أنها النذير

تفاجىء البطل المعاصر رغبة آخر الليل تدعوه إلى الخروج من كابوس الخوف الثقيل فيقرر السعى إلى هدفه مترجلاً . . يطلق حصانه - بعد أن استعصت عليه الرؤ ية - وضاعت منه الذكرى ، ففقد صوابه «تحت أنجم تقطف باليدين» وهذه الصورة التى تحملها الجملة الأخيرة تؤكد كثافة الليل العاكسة جمالياً لكثافة الخوف ، ينطلق على قدميه - إنساناً - فى رحلة محاولته التحقيق ، ولكن هيهات ، فضراوة العدو أصعب بكثير مما قد تصوّره له تهيؤ اته الليلية :

النجم لا يُقطَف باليدين
لا تلين لى حجارة الأهرام ،
لا تزهر لى شجيرة الذكرى
ولم أزل أدور ، وأدور ، وأدور ،
فى إيقاع ركضى الجنونى المثير .

هو بمفرده لا يستطيع أن يدفع شيئاً من ظلام الكون ، وما حركته إلى الامام سوى لف حول الذات وإن كان بها بعض الاندفاع إلى العالم الخارجى . . لذا نجده فى انتقالة تالية يعود مرة أخرى إلى مفرداته الأثيرة . . إلى الكأس التى أغرقت طفولته وبراءته ، فيسألها بدون حروف عن سبب لهذا الإجهاض الذى يحالفه وفى صفحة الكأس يرى وجه المحبوبة التى خرج منها - وقد كانت تحمله بداخلها - أو هو الذى كان يحملها فى داخله خلال الصور النامية السابقة ، يقول له وجه الحبيبة :

تظل عطشان إلى نهاية الخليقة . .

هو سيزيف المحكوم عليه منذ الأزل وحتى الأبد ، لا يصل إلى ما يروى ظمأه . . إن النبوءة هنا وبعد طول الرحلة من المعاناة والمجاهدة ، تأتى كرد فعل يائس يعكس ما تحمله روح البطل رغم تمردها وثورتها من انهزامية فرضتها عليها القسْوة وأكدها الخوف . وفى صفحة الكأس تصبح الحبيبة شهرزاد التى ترد عليه فى صورة الحكم حين تراه يشتهى طفلة يظل يمعن النظر إليها فى صفحة الكوب تقول له :

- مولاى !
إن العنب الأخضر لا يشعل ما لا تشعل
الخمر العتيقة .

ذلك أن صفحة الكأس تتلاعب أمام البطل فتبعد وجه الحبيبة الوطن التى يرمز إليها بالخمر العتيقة ، لتقرب منه وجه طفلة جديدة لا تربطه بها أية وشائج أو علائق ، وتأتى الحكمة متوائمة مع الجو التصويرى العام حيث موقف السُكر الذى يندفع إليه الشاعر ، ظناً منه انه سيشعل فيه ما أخمدت الظروف من حرارة . والرمزان هنا - سمة رموز عبد المعطى حجازى - قريبا التناول إلى حد بعيد لا إغلاق فيهما ولا تعتيم ، وما ذلك إلا لوضوح رؤ ية الشاعر ونصاعة الموقف الذى يقفه من حركة الواقع التى يعايشها بحميمية بالغة .

(حـ) من صفحة الكأس المرآة العاكسة للذات يبدأ الشاعر فى الخروج من الذات قاصداً إلى هدفين فى وقت واحد . . فهو من جهة يؤكد - مقاومته للانهزامية المفروضة عليه ، ومن أخرى يؤكد أنه رغم التفافه - الذى طال - حول ذاته ، إنما كان باعتباره واحداً من كل عظيم يعانى معهُ نفسَ التجربة ، ولكن معاناته هو كشاعرٍ أكثر حساسية من معاناة بقية الكائنات فى عالمه . ويبدأ خروجه من رؤ يته كل ما رأى فى الليل وكلها رموز وكائنات يغلب عليها الظلام والخوف والبشاعة بإعتبارها جميعا «إشارات مرور صريحة» :

قتلتنى أيتها البلاد
فى عش غرامك الملء بالكلاب والنمور
والكوابيس ، المحاط بالتوابيت . .
المغطى بهياكل السلالة التى انحدرت منها ،
فاتركينى . . اغتسلْ فى الدمْ
أزرع نطفتى فى الريح ،

إن ثمة وجود ثقيل من المعوقات يحول بين الفاعل والفعل . . يكثف الشاعر هذا الوجود الذى نثره فى تدرجات البناء الشعرى للصورة فى قصيدته الطويلة فى صورة (الكلاب والنمور والكوابيس والتوابيت القديمة) ويأمرها بالتخلى عنه حتى يغتسل فى الدم ويغسل نطفته فى الريح . . وفى الريح يشم الشاعر عطر محبوبته التى ملكت عليه فؤاده فى الخوف ويقترب منها أكثر فيرى :

أحس لاقترابك الحميم لوعةً
فساعدينى أن تكون لحظة العناق لحظة العبور .

لا تستقيم العلاقة مالم يتبادل الطرفان الشعور والفعل ، فهو يغامر بكل ما يملك حتى يقترب من المحبوبة وعليها أن تساعده حتى تكون لحظة التقائهما هى نفسها لحظة العبور ولم تساعده المحبوبة بل تركته رغم حبه العميق حيث :

فى الليل كان العنكبوت
يأكل جدران البيوت
وكنت عاجزاً
فهرولت إلى الأفق
واسندت إليه قامتى كأننى مئذنة
ثم حززت عنقى بمديه
فأنسربت حولى نهيرات دماء
وتصايحت على رأسى الصقور !
أنسا . .
إله الجنس والخوف وآخر الذكور !

استيقظ الشاعر مرة أخرى ، ولم تكن الأولى ، فإذا به عاجز فى مواجهة الليل وكائناته ، ولم يجد مفراً ، فى النقلة الأخيرة ، من تقديم نفسه قرباناً على مذبح الحب وإذ بالدماء تنسرب منه نهيرات . وهنا صورة شمولية توحى بفداحة التضحية التى بذلها الشاعر ورفاقه من شباب العصر ، وحين انسربت دماؤه نهيرات تجمعت الصقور حول رأسه . . وليتها اجتمعت من قبل لتساعده على تحقيق حُلمهَ فى النصر . .

وتأتى الجملة الأخيرة تكراراً للجملة الأولى فى القصيدة لتضع حداً لهذا العالم الكونى الجميل الذى شكلته مخيلة الشاعر فتكون بمثابة لحن القداس الأخير أو صلاة الموت على رحيل من ضحىًّ بنفسه من أجل أن تبقى الحبيبة قوية

وشاهقة ومن أجل أن يوقظ بانتحاره الأسطورى نخوة القائمين والآتين فتعمل مالم يستطعه هو . . ترى هل تتحقق رؤية الشاعر ؟! . .

وإذا علمنا أن الشاعر قد إنتهى من قصيدته الملحمية هذه فى أغسطس ١٩٧٣ يتضح لنا أن ما انتظره الشاعر وما تنبأ به قد تحقق جانب كبير منه بعد هذا التاريخ بشهرين فى اكتوبر ٧٣ ، فأذا كانت بشارة التحقق لنبوءة الشاعر قد تحققت فإن معنى ذلك أن كل ما تنبأت به القصيدة بل كل ماتنبىء به - ومازالت تملك إمكانية العطاء بلا حدود - سوف يتحقق فى يوم من الأيام .

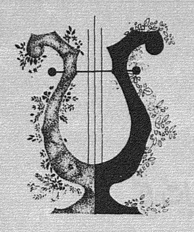
هوامش

(١) والدواوين الشعرية لأحمد عبد المعطى حجازى هى :
مدينة بلا قلب دار الآداب - بيروت ١٩٥٩ ودار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٨
لم يبق إلا الاعتراف . أوراس .
مرثية للعمر الجميل .
وقد جمعت فى (ديوان أحمد عبد المعطى حجازى) الأعمال الكاملة . دار العودة بيروت ١٩٧٣ .

(٢) ديوان (مدينة بلا قلب) طبعة الكاتب العربى . ص ١٧٥ .

(٣) ديوان (كائنات مملكة الليل) دار الآداب - بيروت ١٩٧٨

(٤) قصيدة (كائنات مملكة الليل) أول قصائد الديوان الخامس (ص ٥ : ص ١٥)



الشعر

نقوش وتكوينات فى جدار الليل الفلسطينى

عبد العزيز المقالح

(نقش - ١)

موحشٌ وجهُ عكا ،
وعكا مهيأةٌ للحصاد .
وموحشةٌ فى العيون التضاريسُ .
والكلماتُ ،
وجمر السماوات .
موحشةٌ فى دمائى الضفائر .
لون الغدائر
موحشةٌ فى حقول اللغات ،
حروفُ الكلامْ
(الكآبة عالقةٌ بالجدارِ
أم ان الجدار بأحجاره عالقٌ بالكآبَهْ ؟!
المغنىّ حزينٌ أم الحزنُ يأتى اليهِ
ويثقبُ جدرانهُ عبر صوت الربابهْ
عبْر صمتِ الأصابعْ
عبر صوت المدافعْ
عبر صمت الكلام .. الرتابهْ

(نقش -٢)
العصافيرُ تحلم بالدفءِ
تحلم بالخبز والماء
والطفلُ - فى الشام يحلم بالماء
يحلم بالخبزِ ،
للماءِ لونُ الدماء ،
وللخبز لونُ الجماجمِ
لونُ دم الأصدقاء
ووجه الشآم بلا ماء
لا خبزَ فى جسدِ الشام
طفلُ المخيّم يسأل :
- مذعورةً ومشوّهةً فى المخيم عيناه
باردةً كدم البندقية كفّاه -

يا شام : مائدةٌ كان صدرُ الفرات
لماذا غدا مقصلهْ ؟
(كفنٌ أم وطنْ
أمةٌ ، أم غبارْ
عودةٌ أم شجنْ
ثورةٌ أم شعار ؟
سوف تبقى الجنازةُ - للموت بهجته -
ويموت النهارْ !!)

(نقش -٣)
((يابديع المحيّا . .))
أنت ياوجه عكا المسافر بين النقّا
والنقودِ
لماذا يخاصمنى فيك وجهِى
يبعثرنى كبقايا المصابيح فى مدخل الفجر
هل خاننى الحب ؟
هل خاننى الشعر ؟
ما للقصائد لا تستجيب لصوتى
ومالىَ أصطاد قافيةً لا تناسبنى
لاتناسب لون الدماء
ولون البكاء ؟!
(أنت ياوجه عكا المحاصر بين النقا
والنقبْ
أنت عار العربْ
أنت مجد العربْ
أنت إن لم تعد لهباً ، قمراً ،
يالبؤسِ العربْ !!

(نقش -٤)
الغريب المسافر بين الندى والرصاص
وبين الخديعة والموتِ والإعتذار
يغادر نزهتهُ ويعود إلى نارهِ
فى البرارى يسير بطيئا
يفتّشُ عن ذاته فى الحطامْ
يفتشُ عن لونه فى الحطام
يفتشُ بين الحطام عن البندقيةِ
يبحث عن وطنٍ لم يعد قائماً
يرقب الآن ساعَتهُ
ربما اغتالهُ الوقتُ
واحترقتْ بندقيته فى دم الإنتظارْ
(وقالت إذاعاتهم :
سقطتْ فى الدجى البندقيهْ
سقطت فى الدماء الهويّهْ
غرقتْ فى النزيف القضيّهْ
وقال :
احرسونى من البحر
لا :
احرسونى من الأصدقاء)

نقش -٥)
إنه وجه عكّا . . . .
وهذى القرائن أجمعها من رفات المنازل
من صخرةٍ يحزم العشبُ جبهتها
ويصير صديقا ،
يعاند كل السكاكين ، يشحذها ،
إنه وجه «عكا» استطال به الحزنُ
يرحل بين الزمانِ وبين المكان ويصرخ :
من أين جئت ؟
لماذا أموت ؟
لماذا أنا شارد وقتيل هنا فى برارى الشام ،
وعكا هناك محاصرة بسيوف من القمع ؟

إنى أضيع هنا
وهناك أضيع
ويصنع لى طفلىَ النعش
يصنع لى طفلى القبر
يصنع لى بيديه النهايةْ
(إنى أضيع
أبيع . .
الشتاءاتُ مرّتْ على جسدى
أوغلت فى دمى
وأنا واقفٌ ،
فى انتظار الربيع)

نقش : ٦
لم يعد وطناً . .
بعد أن أدمن الذل والخوف
أقبيةً صار للجثث المستباحه
خارطة للخواء . . ومزرعة للصوص
فلا تدفنوه ،
ارفعوا علم الشهداء عن الجسد المتعفّن
عن وطن لا يجيد اختيار الحياة أو الموت
يأكل أبناءه فى السلام ،
وأبناؤه يستبيحون صورتَهُ فى الحروب !
ابحثو فى الرمال القديمةِ عن لغةٍ لا تمارس دَوْر النعامة
فى الحرب والسلم ،
عن لغةٍ كالنبوّة لا تبرد الكلمات على ساقها ،
لاتخون . . .
(كان كتلةَ نارْ
صار كتلةَ عار
لم يعد قطعةً من شعاع الضحى
لم يعد بيرقاً من نسيج المطرْ
نضبت لغة البرق فى مقلتيه
ومات على شفتيهِ حديث الشرر)

نقش -٧
ياشتاءَ الخديعة والقتل والعار ،
إن النساء اللواتى تطوعّن للحب
يحملن آنيةً من دم الفجر
يخرجن من خنجر عالمىِّ النقوش
ويدخلن فى خنجر عربىٍّ النقوش
ويكتبن فوق تلال المرافىء أضرحةً ،
وقبورا
ووجهاً حزين الندى
يتراجع عن صمته قائلا :
إن هذا سؤال حياتى ،
لماذا تموت النجوم إذا رقصت فى المرايا ؟
لماذا على خنجر الأهل تنتحر الكلمات - الأساطير ؟!
(يافا تقاتل يافا
وماءُ الخليل يقاتل ماءَ الخليلْ
لماذا تموت النخيلْ
وتبقى الرمال ؟
لماذا تموت الظلال
وتبقى الصخورُ ، القبورْ ؟
لماذا يبعثرنا ورق الإحتمالْ
ويخلعنا شجر المستحيل !)

صنعاء : عبد العزيز المقالح

موت قبطان.. فى الساحل

كامـل أيـوب

«إلى روح أنور المعداوى»

مثل سفينةٍ حُطامْ
أضْجَرَهُ الوقوفُ بالسّاحل . لا إبْحار . . لا أشواقَ . .
لا أحلامْ . .
منذ رماه الداءُ ليلةً . . فراح يُدْمى قلبه العليلْ . .
ينهش منه الصَّدْر والعظامْ
حتى انتهى هناك . . فى مكانه . .
ولم يمرّ العامْ . .

* * *

كانت تشفَ رُوحُهُ عند الأصيلْ . .
وهو يراقب البواخر الجديدة المغادرهْ
وعندما تهمّ فى تأهُّب أن تترك الميناءْ
يومىُء بالوداع للنُوتيَّة الشُّداةِ ثم يُمْعنُ التّحديق
عبْر الموج والفضاءْ . .
كأنه يسترجعُ الأسفار أوْ يستلهم الأسرار
أو يقرأ شفرة المجهُولْ . .
«لا تسألونى يا رفاقُ أن أقولْ . .
فالذكرياتُ الآن حُلْوُها ومرُّها عَبَرْ
وهى طعامٌ باردٌ إلا لمنْ طهاهْ

البحر توأمُ الحياهْ . .
رأيتُهُ بمطلع النّهار طفْلاً لاهياً يداعبُ
الأسماك والمحار . .
وقبل أن يخيّم المساءُ كان مارداً مدمدماً
يواجه الإعصار . .
رأيته يعرف من رجاله الشجعان والأحْرارْ
ولا يعُدُّ من موتاه إلاّ من مضى
مجالداً فى حوْمة الإصرار
لا المدَّعى الذى هوى ذُعراً ولا الرِّخْو
الذى انثنى ولاذ بالفرارْ»

* * *

«الأُفْقُ ما أدْناهُ . . ما أقْصَاهْ . .
ومرفأ الوصول شاطىءٌ بعيدٌ لا نراهْ . .
نمْشى على هداهْ . .
وبيننا وبينه جبال الملح والحيتان والشّلاّلْ
وفى ليالى العتْمة الشديدهْ . .
تئز همْهَمَاتُ الريح رطْبة حزينة الإيقاعْ
كأنّها أنين مصلوبين لم يموتوا بَعْدْ . .
جارَتْ عليهم سطوة الحكّامْ

كأنّها عويل أشباح تطارد المسافرينْ
إنْ تقتحمْ فقد ترى صباح غدْ
وإن تقف تُجنّ فى الظلامْ . .
لاتسألونى أن أواصل الكلامْ
فإننى السّاعة مثقل بالسّأمِ الْمِمضّ
من تشابه الأيامْ . .
ومن تباطؤ الأيامْ»

* * *

فى ليلة . . بلا قَمَرْ . .
قال لمن أحاطوهُ من البحّارة الصّغارْ
صائدى اللؤلؤ والمرجانْ
«أرى على المدى سفينةً تكاد أن تغوص فى المحيط بينما
تقافزت من سورها الفئران . .
وفى قوارب النجاةِ ازّاحم الصفيقُ والمهذارُ
والقوّادُ والجبانْ
لكنّ فتياناً عراةً يرتُقُونَ بالأجساد فَتْقَهَا . . لعلّها
تجيء شاطىء الأمان . . »
وارتجفت عيناهُ لحظةً . . ثم سَكتْ . .
من وقتها . . سكت . .

القاهرة : كامل أيوب



يحدث أنْ

فاروق شوشة

يحدثُ أن نتلاقى ذات صباحٍ أو ذات مساء
نتوهَم أنّا ، مثل الناسِ ،
لنا بيتٌ وغطاء
وزمانٌ نبحرُ فيه ،
وتُقلع فيه الأيامُ الصَّدئة
والروحُ المنْخوبةُ بالإعياءْ
ومرافئُ نرتاحُ إليها ،
ونَرُصُّ العمر المكدودْ
نقتحمُ زحام الأرصفة المهْترئة
وضجيج المدن المسعورة
نتوهَمُ أنَّ مكاناً يشملُنا . . . يغدو كُلَّ العالم
ونداءً يجمعُنا . . . يُصبحُ كُلَّ الأنغامِ ، وكلَّ الأجراسْ
وطريقاً يمتدُّ ويُفْضي
لا سفْلةَ فيه ولا حُراس
يتخطّفُنا حُلمٌ مجلوٌّ
تتشابكُ أيدينا ،
تتلاصقُ فرحتُنا الممرورة

ونُحلِّق فوق مدينتنا .
ونُطِلُّ وراء نوافذها المنطفئة
ثَمَّةَ مأوى . .
دفءٌ يفترشُ الجدران ويُقعى فى الأركان
ثَمّة أبْخرةٌ ،
أنفاسٌ حرَّى وسُعالٌ
ومساندُ أُنْسٍ مُتكَّئة
وسُعارٌ ضارٍ . . مزهوٌ
يفترسُ شعاباً تتلوّى
فنعودُ برؤ يأ . . منكفئة
تتلمَّسُ أعراسَ الأضواء . .
يحدثُ أن نتصادمَ فى سجن الظلمة
يقفزُ كلٌّ منّا مُرتاعاً فى وجه الآخر
وكأَنْ أصبحنا ، لا ندرى كيف ! ، نقيضينْ وشتيتينْ
اللّغةُ اختلطتْ ،
والعينُ انطفأتْ
والشوقُ المكتومُ انحلَّ
وصار الوهجُ الدَّامى . . ماءَ
ساعتهَا ،
يدرك كلٌّ منا عُمْقَ الخيْبة
ويُحدّق كلٌّ منا فى وجه الزمن القادم
تلقفنا رعدة يومٍ عاتٍ مجهولْ .
وفُجاءةُ موتٍ محتومْ
ونهاية حلم يتهاوى فى قلب اللحظة أشلاءً ونظنُّ بأنَ الكون مؤامرةٌ ،
والشارعَ مذبحةٌ ،
والعُرىَ الفاضح مقتلُنا ، وخطيئتُنا !
فلنطرقْ جوْعى غرباء
ولنحمل ملْءَ حقائبنا زاداً مسموماً ، وبغيضا
ولنلْعن - ملْءَ حناجرنا - كوناً مُتَسخاً ومريضا
ولنطلق فى كلِّ مخاضة

طلقات الثأر المحمومة
تجتاحُ الأيامَ الجهْمة
تقتلعُ مُسوخَ الظلِّ
انتصبوا فى قلبِ السَّاحة
واحتلُّوا قلْبَ الميدانْ
واقتلعوا العيْنَ المبهورة ،
فلعلَّ الكون - بأعينهم - يمتدُّ فسيحاً وعريضا !
ها نحن نُبادرهم بسياط اللعنةِ ،
تنصبُّ جحيماً ، كالبركان .
نخرجُ من بين مسامِّ الجلد ،
ومن شَهقاتِ النفْسِ ،
ومن صرخات الرؤ يا المذعورة
نتلمَّسُ ، بعْدُ ، يقيناً كانَ ،
وحُلماً كان ،
وعُمراً غضًّا مُختلساً
من قبضةِ قُضْبان السَّجانْ
وتعودُ ، فتلتمعُ الصورة !

القاهرة : فاروق شوشة



انشجار الــدم

محمد عادل سليمان

منْ يَفْجَؤُ نى بالبشرى ياأحبابى ؟ . .
أنّ ذبائحنا فى كل بيوت مدائننا وقرانا . .
تصرخ فى شريان الأرض اليابسة . .
الشجر الميتِ . . !!
حاشية الأفق الأسيانْ !

* * *

من يفجؤ نى . . أن الأنهار المنزوفة من أوردة الجرح . . تلاقت ؟ . .
مرّت . . وانعصرتْ فى وجدان الأشجار النابتة الموتوره !
فى كل بيوت المدن المقهورة !
فى كل بيوت قرانا المكسورة !
فانتفض الجرح النازفُ . .
والموج المنزوف تمرّدَ . .
واهتاج الوجدان الغضبانْ .

* * *

من يفجؤ نى . . أن الأوردة اتصلتْ فى كل بيوت مدائننا وقرانا . . ؟
واحتضنتْ - ملء التجويف المحزون - براءات الورد المذبوح على أعمدة
الليلِ

وضمّت - بمرارات الفقد - عصافير الطلقات الوحشية !!
من يفجؤنى . . أن الأشجار امتصت لون الجرح بكل ضخامات جذوع الأشجار ؟ . .
وأن اللون الموّار تمدد فى كل الأغصان . . وفى كل الأوراقِ . .
وحنّت أطراف الأشجار إلى أطراف الأشجارِ . .
التفّتْ . . صارت سحبا شقراء يباركها الصبح الآتى الآنَ . .
وترهبها العاصفة الهمجيه

* *

من يفجؤنى . . أن السحب انتصبت فى وجه الليل المجنونِ . . ؟ . .
تجمّع - فى أوردة الأشجار الموتورة - كلّ نزيف الورد المذبوحِ . .
وثار الوجدان الغاضبُ . .
فامتد إلى الأفق الأسيان سحابا . . ظِلاً . .
رعدا مخضلاً . .
حزنا مُنْهلاً . .
سيفا شق العاصفة المأساويه . .
ألقى دمها الأسود فى بئر الزمن الأسود للّيل الحاقد . .
من يفجؤنى . . أن اللون الوردىّ على حاشية الشمسِ . .
يطلّ - الآن - من الأفق الواعد ؟
من يفجؤنى بالبشرى ؟ . . ويشير إلى اللون المسفوحْ . .
هذا اللون الوردىّ - على حاشية الأفق الشرقىّ - براءات الورد المذبوحْ

* *

ياأحبابى . .
أنا أفجؤكم بالبشرى . .
هل يهدأ بركان الدمْ ؟!
هل تسكن عاصفة الثأرِ . . !
وأنسى ابنى المذبوحَ . . !
ووجه أخى المقتولِ . . !
وعمىّ . . وابن العمّ ؟ . . !
هل نخنق عاصفة الثأر . . ونفثات الهمّ . . ؟
هل تلتئم على الثأر جروح . . ؟

* *

يا أحبابى . .
أنا أفجؤكم بالبشرى . .
إنْ تحتجب الشمس . . فإنى ألمحها . .
أحملها . .
أحضنها . .
أعرف كيف تطلُّ . .
وأين تطلُّ . .
وعندى - الآنَ - متى موعدها . .
هل يتحقّق لى إرهاص الوقتِ ؟ . .
وهل نحملها - الآن - معاً ؟ . .
نفجأ كل العالم بالبشرى . . .
أنّ الرايات الوردية - فى الأفق الشرقىّ - تلوح . .
إنْ يكتمها الجبناء الآنَ . .
ويصبحْ ماءُ دمُنا المسفوح . .
فإنى ألمح خيلا راكضة فى الأفقِ . .
وطائرة كالبرقِ . .
وصاهلة بالشوقِ . .
محمحمة كالريح .

**

يا أحبابى . .
لا وقت - الآن - لرأس يطرق لرصاص الغدر . .
لا وقت - الآن - لظهر محنىّ فى ليل القهر . .
لا وقت - الآن - لمصمصة شفاه الصبر على عتبات القبر . .
ولا لأب يجترّ الحزن على ولدينِ . . !!
وأمٍّ ثكلى . . تبكى فقدينِ . . !!
ابنا مذبوحا . . كان وحيد القلبِ . . !!
وليلا عشّش فى قاع العينين . . !!
لا وقت الآن . .
حتى لعـروس جنّت . . هـائمـة فى طـرقـات الأرض . . تقلّب فى الأشياء . . !!
أين حبيبى . . ؟!!
قولوا . . أين حبيبى يا جبناء . . ؟!!

يا أحبابى . .
لا وقت الآن . .
حتى لعروس فاقدة . . فى ليل العرس تنوح . . !!
فأنا - بالبشرى - أفجؤكم . .
والشعر يكاد يبوح .

* * *

بنها : محمد عادل سليمان



كابوس

"أغنية فلسطينية"

نشأت المصرى

هناك . . عند حافة الشفق
. . فى الأرض . . فى البحار . . فى مراتع القلق
سال دمى . .
أشفقت الرياح فاحتوته فى أحضانها المثقوبه
وفوق أوجه المدائن العجيبة
ألقته حيثما اتفق
سال دمى
وأنضجته الشمس فى الظهيره
والغرباء يحتسون
والأصدقاء يسمرون

●

الشرفات خاوية . .
. . أو هاوية . .
والمتفرجون أدمنوا المشاهده
هم يأكلون يُؤكلون
ويلعنون يُلعنون
والغد فى عيون الانتحار للذين يقرأون
. . لا يقرأون النار قبل غضبة الحريق
. . لا يقرأون الموج قبل شهقة الغريق

●

ويرتضى الرجال النوم عند الاقتضاء
وأنت يا زهورىَ السوداء
ألقاك فى موسمك الطويل
غازلت لونك الجميل !!
حتى يجين آخر الحداد

القاهرة : نشأت المصرى



السؤال

حميد سعيد

تسألين عن الشِّعرِ . .
كان معى قبل أن نلتقى . .
ثم فارقنى برهةً . . . ليمرَّ على بعض أصحابنا
وهو آتٍ إليكِ
فلا تغفلى أو تنامى . .
لأن دمَ الشعرِ
منتجعٌ للحرائق
أخشى عليكِ من اللّهبِ الشَّرسِ المتصابى
وأخشى عليه من البرد
هذا الجرىء المكابر ، والجامح المتكبّرُ
يفزعه البردُ . .
كالقطة المنزليةِ
حين تداهمها الريح فى ليلة شاتية .
وسأفترض الآن أنك محمومة . . كالقصيدة
مزهوة كالقصيدة
يتبعك البحرُ حَدَّ فراشك
يعبث بالمفردات التى انتشرت فى ثيابك

من أجل أن يصعد الشعر إلى القلب
يغمرك الماء حيث تنامين
يلعب بالخصلات التى سكنتها الأيائل . .
والقهوة العربية
إنك قادرة أن تكونى معى . .
أن تكونى مع الشعر
سحركِ هذا الصديق المشاكس
ليس سواه الذى يستطيع
مواجهة اللغة الضارية

بغداد . حميد سعيد



فى موقف البعد

أحمد طه

الأرضُ فى زمنِ الجفاف تمدُّ لى كفَّ السؤال :
« عشقتَنى فى المهد ، كيف تغادرُ الصدر الذى .... »
- قتّالةٌ كلُّ الصدور وخائنهْ

والبحرُ يأخذنى اليه وينحنى ..
« الأرضُ ، تفترس الذين تحبهم ، فاهربْ
إليَّ ... تعانق الموج السخىّ ، وتشتهى الترحال
وسمعتُ صرخات الذين عشقتُهم فتكسّرت
أغصانُ قلبى وانتبهتُ ، وكان موجِ البحر يأخذنى
ويدفعنى لأعلى فانطلقت معانقاً كل النجومِ ،
وحدثتنى الشمسُ فاحترقَتْ دموعى كالبروق ، وأرعدَتْ :
«قتالة كل الصدور وخائنه»

يا بحر ، واجعلْنى طليقاً .. كبّلتْنى الأرضُ
وانصرفَتْ تعانق كلَّ من ماتوا ، وكنت أشاهد
الأجسادَ تزحفُ والرؤوس تقاربَتْ والأرض تفتحُ
صدرَها وتنامُ كالأفعى فيزدحمُ الجميع
« نظرتْ إلىَّ شهيدة فسترتُ وجهى
كانت تنهنهُ من عذابات السعادة »
وتجسّدَتْ يا بحر أزمنةُ الجفاف بوجهها

قالت : كأنك لم تكن منى فتخجل أن تراني
قلتُ : الحروفُ تمردت ، وقعدتُ أبكى

« هل يطالبنى الحسينُ بثأره »
ورأيتُ دمعاً ساخناً يأتى من الغيم الذى
بلّلته ، فأحاطنى وقرأت كلُ الطالبيِّين الذين تمردوا
وقرأتُ . . .

كلُّ اللّغات خؤونةٌ
كلُّ المحاريب الصديقة كذّبتنا
كل السيوف توضّأت حين اللقاء . .
وسلّمتنا

وأحاطنى دمّى ، وكان يراقص الطمىَ
المشقق ، يعتلى كل الشجيرات الصغيره .
ترتيل :

أيُّها الدمُ المسافر
أيُّها العائذُ بى من غربة البحر البعيدة
حدّث الأنهار عنى ، واحكِ لى عنها
وبارك جثتى ، إنى رأيت الشجرَ
الظامىء يبكى

أيها الراحل بينى وجذور العشب
فى الأرض العتيقه
ضُمَّنى للطمى نبتا يتخلّقْ
ورغيفاً خالداً
دائم الترحال من حقل إلى بطن خواءْ
يادما صار الردى بينى وبينهْ
كل ما فيك نزيف الشعراء
ولهيب الحرف فاقرأ
تسمع الأرض البعيده
يعرف النهر
فيصحو . .

ورأيت حبلَ مشيمتى يمتدّ لا أدرى لأين
فالبحر يزخرُ باليتامى . . .
وأنا يتيمٌ أقرأ الدلتا على كل الخرائط
والخرائط ضللتنى
والنيلُ يفرد ثوبه الفضفاضَ يدعونى إليه
ماذا روافده الكليمة

وأنا ألوذُ بحجره الأبوىّ منهزماً
«يا نيل كل مدائنِ التاريخ ألقتنى
بها الأمواجُ ، والمدنُ الغريبةُ مزقتنى

لم يعرف البحرُ الطريقَ إلى الوطنْ
لم يقرأ الأحبابَ فى وجه الخرائط
ووجوه من أحببت فى الأرض الغريبة أنكرتنى
كنت الحسين ولم تكن لى كربلاءُ
أموتها والرأسُ يؤلمنى ،
فمن يُقصيه عن جسدى ويحمله
على رأسٍ مدبّبة من الموجْ

لأحومَ حول سفائن الأحباب أسألها
هل يعرف الموجُ الطريقَ إلى الوطن
هل يقرأ الأحبابَ فى وجه الخرائطْ
فوجوه من أحببت فى الأرض الغريبة أنكرتنى
وتسارعتْ صوب الديار
وخلّفتنى

القاهرة : أحمد طه



الخـروج = الدخـول

أحـــمد زرزور

(١)

ياطالعين من الرمادِ ،
تهيأوا للنهر ، للدم ، للخطى المتبخترات
فحين كنتم وردة تحمرّ فى الليل بنار الحبِّ ؛
. . كانت طفلة فى الشوك تنمو فجأةً . . . ،
. ويشق نهد راعش صدرَ السكونِ . .
(تململت . .
وتلفتت . .
سارت ترافقها المآذنُ . . زغرد النجم القديمُ
أطلَّ مذودهُ . .)
وحطّت باقة للعرس تحمل تهنئات الربِّ :
- بورك كل هذا الحزن للشهداءِ . .
(يرتجلون شعر الوّعد)
للفقراءِ . .
(يبتهلون بعض الحلمِ)
للشعراءِ . .
(يخترمون صخر الصمت . .)

* * *

وطن يُعيد الآن دورتهُ ، ويسمقُ فى عيون الموتِ ،
:لا تسع العيونُ القامةَ الفرعاءَ
(تسمقُ . . ،
تخرق الجُدُر العدوَّة والصديقةَ
لا صديقَ اليوم غير دمى . .
وأنا المسافر دون أصحاب هَوَوْا
خلف
الحصارِ
- تصايحوا ،
وتنابذوا بالخزى !)
. ، . ، . ، . ، . ،
. ، . ، . ، . ، . ،
كنتم وردة تشتاقها الجنَّات ترشقها السماءُ
بعروة الرُّسُل - التجاوز
والوصول !

(٢)

أوَ تخرجون الآن ؟!
- لا . . بل تدخلون النهر كوكبةً
: أمامكم العُجول الصُّمُّ هرولة ،
تماسيحُ المصبِّ تخورُ . . تهرع للّذى ينداح
(ما من عاصم يُنْجى . .)
، . . .
تجوبون البلادَ - القهر . . تحتشدون فى الأضلاع روحَ شذى
تلملم حزنهَا الطرقاتُ . . تنفتح النوافذ
يهتف الأطفال :-
هذى أمُّنا تنساب مثل ندى . . ،
يبلّل دمعُها الأبوابَ ،
يُدفىء وجدُها الساحاتِ
ينهمر الغناء الحلو والدَّبْكاتُ . . والشجرُ
العتيقُ
يميلُ . .
تخفق راية ، وتطول صارية
(تصل الآنَ !)

- كان دمى وَضُوءَ النارِ
أسلبه فداءَ ضفيرةٍ تختالُ !

، . . . .

، . . . .

تنهض طفلةٌ فى الأرض . . تصبو فجأةً . . ،
ويشجّ رمش مرهف كونَ الدمامة . .
(تستدير الآن نحو النهر
تعبره . . ،
فيتبع خطوَها العشاقُ
من كل الشتات
ويبتدى الأثر الجميل)

القاهرة : أحمد زرزور



ذكر ماحصل للنبي حين أحبّ

محمد على شمس الدين

- ١ -

تَلبَسُ الروحُ وحشتَها
وتُدارى أساها
تَعبى سَيّدٌ
وجناحي مَهيضُ
هذه الروحُ شَيَّبَها عشقها
وبراها الذى تاب من عشقِها
ثم إنى مريضُ
جمرة الحزنِ خضراءُ فى القلبِ
والجفنُ يلمعُ فيه الخرابُ
سأرفعُ نحو السّما كأسَكم
وأشربُ نخبَ الذى (سَلّموا ثم غابوا)
وقوفاً على البابِ هذا فمى دميةٌ
وجناحي قِبابُ
وحلّفتُهم بالذى كان من سِرّنا
فما سَمِعوا ... أو أجابوا
وما عَرَفونى ....
ظَلّ يبكى على زمنٍ غامضٍ بيننا
وينوحُ الغرابُ ....
.....

– ومَن أنتَ ؟

– إنى فتًى مالحٌ من دم وهواءٍ
كان فى سالفِ العصر لى أَرَبٌ فى النساء
وفى الخيل ......
هل تعرفُ امرأةٌ فرساً مثلَها
أو غزالاً يبادلها جيدَه فى المساء ؟
وهل تعرف الأرضُ سيّدةً مثلها
معلّقةً فى يديها دمائى ؟
فأعطيه مُلكى
وأمنحُهُ سِرَّ نارى ومائى .....

- ٢ -

تلبَسُ الروحَ أوجاعُها
وتُدارى أساها
تعبٌ سيّدٌ

وفضاءٌ قليلُ
وماكنتُ أبكى
ولكننى كنت ملتجئاً تحت ثوبى
أحدّق فى الله
ماذا أقولُ ؟
وحيّرنى وجهُها :
مَلِكٌ أم رسولُ ؟
مَلِكٌ
أم
رسولُ ؟
مرَّ ما بيننا مَلَكٌ جارحٌ فهوى
مرّتِ الساحراتُ
مَرّ عشّاقُها واحداً
واحداً
ثم ماتوا
مرّ طيفٌ على الماءِ
مرّ المسيحُ
مَرّ نجمى :
رجلٌ فارعٌ
وسنامُ
وريحُ
فوق سيناءَ يعدو
ووجتُه الشرقُ
لايستريحُ
- هيه . . . ماذا تقولُ طَوَالعكم يا صديقى ؟
وماذا تخبىءُ تلكَ النجومُ ؟
سكتَتْ فى عباءتها
وعَراها الوجومُ ؟
- تقولُ إذا الشمس مالت بميزانها
على جبل نائم لا يصلّ
فَأَشْعَلَ فى قلبه طَيْرَهَ
وأتى خاشعاً وجميلا
إذا قامَ من قبره ميّتٌ ومشى
إذا مسَّه مُتْعَبٌ وكسيحٌ
فلا تسألوا . . . . . .
لن يردَّ الجريحُ
سوى : هلّلويا
أتى نجمُنا وهوانا
هلّلويا
مشينا على قارب وحدنا فى الهواء
هلّلويا
تَعدَّلَ حتى مزاجُ النجوم

. . . .

تهبّ رياحٌ مؤاتيةٌ
تشدّ إلى البحر أعناقَنا وخُطانا
سنتركُ هذى المدينةَ للموت
كأنْ لم تكنْ أمَّنا . . . . وأبانا
كأنْ . . . ما شَربنا حوانيتَها فى الظلامِ
ورعينا قناديلها الساهرهْ
كأنْ . . . نحن قِشرتُها العابرهْ
هَجَرَتْنا قبل حدّ الفطامِ
لم تشأ مرةً أن تَضُمّ إلى صدرها
سوى موتنا وأسانا
فلماذا نعلّق أهدابنا فى سطوح منازلها
كنذْرٍ على شجر الساخرة ؟
ونجعل من وَحلِها خبزنا العائلىَّ
وخمرَتَهَا من دمانا ؟
سلامُ على دمنٍ من عظامٍ . . .

كُنْتُ أعرفُ أنّ المياهَ صديقةُ مَنْ فَقَدَ البرّ . . . .
فَوَجّهتُ وجهى إلى البحرِ . . . .
هِيـــلا . . . . .
وسلّمتُ للبحرِ أمرى
هِيلا هيـــلا . . .
إلى البحر عودتُنا وهوانا . . .
. . . . . .
فَرّقتنا المدينةُ أيدى سَبا . . . .
وَحَيَّرنى أمْرُها :
حَجَرٌ أم سفينهْ ؟
حجرٌ
أم
سفينهْ ؟
هيلا هيـــلا
سلامٌ على البحرِ . . . دمعتِنا وهوانا
هيلا هيـــلا
كَنَسَتْنَا رياحُ المدينه .

. . . .

- ٣ -

كنت مبتهجاً بهبوبِ الرّياحِ الصديقهْ
أدورُ على حافة الفُلْكِ مثل فتى دائرٍ فى حديقهْ
وأرفعُ كَفَىَّ أقطفُ ما ينحنى من ثمار النجومِ
أقلّم أشجارها فى الأعالى
وألمحُ ريش النوارس فى الضوء
حتى كأنّ الطيور على فرسٍ أبيضٍ من غيوم
جلستُ على دفّة الفُلْك تحتَ سماءٍ مرصّعة باللآلى
: هُنا ألفةُ البيت والحقل والأصدقاءْ
هنا صخرةٌ سقطَتْ فى يديْنا كجوهرةٍ فى إناءْ
هنا أوّلُ الصيف . . . حيث الكروم معلّقةٌ
والسواقى مرايا
وَيْلَتى :
كم تَوَغَّلْتُ فى البّرِ حتى البكاءْ
نُطعمُ البحرَ أعينَنَا وخُطانا
ونُغمِدُ خنجرنا فى دم الأرخبيلِ
ولكنّنى قبل بدءِ الرحيلِ
تَفَرّستُ فى الماءِ حتى أَرى وجهها فأبصرتُ عينينِ
فى القاعِ تَبتعدانِ
كجوهَرتَيْنِ فى ثَبَجٍ مالحٍ
لأجلِكِ عدّلتُ ميزان روحى
وأسلمتُ قلبى إلى قدرٍ غامضٍ
إلى الله . . . .
كان لى نخلةٌ
كلما هزّها ربُّها أمطَرَتْنى
فآوى إلى جذعِها حينَ يأتى المساءُ
وأرسل طَرْفى أسَرّح شَعر الثُريّا
وأصغى إلى ما يقول السكونُ . . . . .
وَحَيّرنى وجهُها :
مَلَكٌ أم جنونٌ ؟
مَلَكٌ
أم
جنونٌ ؟
كان يَلزَمنى كى أفسّرِ هذا العذابَ
قليلٌ من الشّعرِ . . . .
لكننى لم أكن شاعراً
ما الذى كان يفعَلُهُ الشعراءُ قَبْلى لكى يَصِلوا ؟
ولكنّها حالتى :
أرى

لا أقولُ . . .

سَأروى لكم سِرَّها فاسمَعونى :

لم يكن فى البداية إلا الظلامُ

وروح ترفرف مثل الحَمَامِ على الغَمْر . . . .

والله مبتهجٌ وحدَهُ . . . .

. . . . ثم جاءَ الكلامُ . . . .

كان بَرْدٌ وحُمّى يلفّان جسمى .

وأنا فى ردائى

غريبٌ ومُخْتَطفُ . . . . .

كيف أروى الذى كان منى

وأبْعَدُ من لُغتى

نَشوق . . . . والسلامُ ؟

أولاً : حَمَلتْنى الطيور على صدرها

ثانياً : أَوصَلَتْنى إلى غابةٍ فى السماءِ

ثالثاً : أَسبَلونى على طرفٍ من ردائى

رابعاً : شَقّنى عند نَحرى الملاكُ

خامساً : أودَعوا سرّهم عند قلبى . . . وقاموا

سادساً : ضَمّنى . . . . .

واستراحَ الكلامُ . . . .

. . . .

. . . .

. . . . . .

- ٤ -

يكونُ لِى المجدُ شمسى متَوجةٌ فى الأعالى

وكَفّى علَى الأرضِ ميزانُها

إذا غيمةٌ عَبرتْ سَلَّمتنى خُطاها

إذا امرأةٌ صَرَخت فى أقاصى الجزيـرةِ ملهوفـةً . . .

أرّقتنى

فأَمسَح أحزانها وأساها

أطوفُ على عَسس الليلِ أسألهم

هل سمعتُم أنيناً

وهل أبصرَتْ عينكُم دمعةً فى جفونِ اليتامى ؟

أنا شمسُهم وخطاهم

أطوفُ على فرسٍ فى البلاد وحيداً

يُقبّلنى الفقراءُ

ويلمسُ أطرافَ ثوبى الحُفاةُ

نَقَشْتُ على جسدى وَشْمَها

وخَبَّأْتُ فى جُعبتى خصلةً من دجاها

يحيط بِىَ البدو فى ظلمةِ الليلِ

أحكى لهم خَبَرى حول نارِ القِرى

ويأنسُ بِى وَحشُهم فى الفَلاةِ

لكننى كنتُ أسأَلُهم غيرَ ما سألونى :

أتى رجلٌ من أقاصى المدينة يسعى

وألقى بسمعى كلاماً

فألقيتُ رَحْلى على كتفى

وَيَمَّمْتُ وجهى إليها . . . .

ما الذى لا يراه المصلّى بمحرابِهِ

وأبْصرُهُ

خاشِعاً

على قَدَمَيها ؟

ما الذى لا يراه الملوكُ وَأُبْصِرُه دونهم فى يديها ؟

تسلَّلْتُ بين السيوفِ وأحلامِهم

كُلَّما أغمضوا جَفنهم . . . أبصرونى

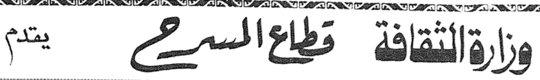
أنا أجملُ الأنبياءِ

وأَعْجَبُهم خَبَراً

فالبَسوا وحشتى مرّةً

واتبعونى

لبنان : محمد على شمس الدين



المسرح المتجول
على مسرح الجمهورية
من ١٥ يناير إلى ٣٠ يناير

تيسير فهمي — حمدي غيث — سامح الصريطي

المزاد

تأليف: صفوت شعلان — إخراج: فتحي الحكيم

المسرح المتجول
على مسرح الغرفة
طوال شهر يناير

الذباب الأزرق

تأليف: نجيب سرور — إخراج: كمال الدين حسين

مسرح الطليعة
يقدم
العرض القادم

فوت علينا بكرة .. اللي بعده

تأليف: محمد سلماوي — إخراج: سعد أردش

المسرح الحديث
على مسرح السلام
العرض القادم

التشريفة

تأليف: أحمد عفيفي — إخراج: عبد الغني زكي

المسرح الحديث
على مسرح السلام
قريبًا

سميحة أيوب — عبد الله غيث

الوزير العاشق

تأليف: فاروق جويدة — إخراج: فهمي الخولي

المسرح القومي للأطفال
على مسرح متروبول

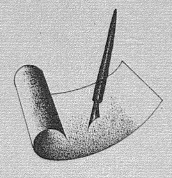
كان .. يا ما كان

تأليف: يحيى زكريا — إخراج: نبيل صلاح الدين

مسرح القاهرة للعرائس
يقدم

خرج ولم يعد

تأليف: أمين بكير
أشعار: بخيت بيومي
إخراج: صلاح السقا



القصة

فى الليل

إبراهيم عبد المجيد

هذه القاهرة . . .

ها هو ميدان العتبة صمت أسود ، وهو بالنهار عين للجحيم . الأرض غسلها مطر خفيف فلمع شريط الترام . فى السماء الليلة قمر . ويعرف بيقين أن بحذاء الأرصفة طيناً . سيمشى وسط الشوارع . .

لماذا يمشى . ما الذى جعله يسلك هذا الطريق ؟
كان يسهر مع بعض أصدقائه فى مقهى على بابا .

– نستمر حتى الصباح . .

قال القادم لتوه من الخليج ، المتشوق لقضاء ليلة معهم . وافقوا فى الثانية صباحاً تثاءبوا وافترقوا . كان ممكنا أن يجد تاكسى يقله من ميدان التحرير . قرر أن يمشى . من العتبة سيدخل فى شارع الجيش ، ويستمر حتى العباسية . من هناك يدور إلى دير الملاك . مسافة طويلة حقاً ومجنونة فى ليلة شتوية ، لكنه يرتدى حذاء جديداً من الشمواه ، وجاكت من الشمواه المبطن بالفرو جديداً أيضاً اشتراه من بور سعيد فى إحدى رحلات العمل .

قال لأحد أصدقائه إنه أخطأ فى شراء هذا الجاكت ، فهو ثقيل جداً لا يناسب جو القاهرة . وحقيقة الأمر أنه اختار هذا الصديق بالذات ليقول له ذلك لأنه من الإسكندرية ، وهو بهذا إنما يوحى له أن يشتريه .

– تصور أنه رخيص جداً . دفعت فيه اثنى عشر جنيها فقط .

لكن صديقه السكندرى ، الذى جاء إلى القاهرة ليوم واحد فقط يختم فيه شهاداته من وزارة الخارجية استعداد للسفر قال :

– الاسكندرية فى الشتاء دافئة . لولا ذلك لاشتريته منك . وضحك – ثم إن الإسكندرية مدينة صغيرة وهذا جاكت ضخم جداً – ثم ارتفع ضحكه – ارتديه بعد منتصف الليل ، وإذا سألك أحد لماذا تخرج فى هذا الوقت قل له : إنك اشتريت جاكت شمواه مبطن بالفرو ولابد من استعماله .

ضحك معه . ولا يدرى لماذا كشف عن قصده بوضوح وقال .

– ثم إنك مسافر إلى بلاد حارة .

– أنا لن أسافر . فقط أستعد . سل الناس تفعل ذلك . تجهز أوراقها استعداد لفرصة لا تتكرر . . .

لابد إذن أن الجاكت اللعين هو الذى دفعه حقاً لنمشى الآن . وقفز ثلاث قفزات واسعة وسط شريطى الترام ،

ثم عاد وقفز من جديد . وجد فى طريقه علبة صغيرة من الكرتون فركلها بقوة فطارت مسافة غير قصيرة ، وانفصل عنها غطاؤ ها ، لكنه شعر بقدمه تؤلمه . لقد تدحرج من العلبة حجر صغير . للحظة فكر فى الشيطان الذى دبر هذا الفخ . تذكر كيف كان وهو صغير يلقى بقراطيس التراب فى عرض الطريق ، ويجلس بعيداً مع أصحابه ، وفى يد كل منهم خيط رفيع متصل بقرطاس ، فإذا ما انحنى أحد المارة ليتناول احداها جذب أحدهم الخيط فيتحرك لقرطاس مفلتامن يد المار وينطلقون ضاحكين . . . وتلفت حوله فلم يجد أحدا ، لكنه لمح أمام مبنى المطافى شرطيين يرتديان الزى الشتوى الأسود . لماذا هما صغيران هكذا يبدو الواحد منهما أقصر من البندقية . . ؟

ومشى . بعد قليل اكتشف أنه إنما دخل فى شارع الأزهر كان يمكن إصلاح الخطأ ، لكنه فكر فى الوصول إلى ميدان الحسين . هناك سيجد عددا من الساهرين ، وربما يصل عند الفجر فيجد حركة معقولة بالميدان تدفئه . لقد بدأ يشعر بالبرد ، ولم يعد الجاكت الشمواه يصمد أمام شتاء القاهرة . .

رأى بعيداً شرطياً يتفقد أقفال المحلات على يمين الشارع . ذلك تقليد قديم ظنه انتهى . فكر أنه قد يسمع الشرطى ينادى «مين هناك» بصوت عريض مثل صوت «عبد الغنى النجدى» فى الأفلام القديمة . . وابتسم . . لابد أن هذا الشرطى عجوز . الآن لم يعد يسمع عن سرقة المحلات . كما أن السرقة فى المواصلات العامة قلت وربما انتهت . علق صديقه السكندرى على ذلك ذات مرة بقوله أن : أكثر اللصوص وجدوا أبواباً واسعة للرزق السهل هذه الأيام . . ربما كان على حق ، فمعظم الجرائم المنشورة فى الصحف قتل واغتصاب وانتحار . هذا الشرطى لايقرأ الصحف . .

وكان قد اقترب منه فوجده ليس عجوزا كما تصور . وأدهشه أنه صغير الحجم جدا على عكس ما بدا من بعيد ، ولم يكن يحمل بندقية ولا مسدسا ولاعصا . وقف الشرطى أمامه مبتسما ، ولأن فى الشارع العريض اللامع مصابيح رأى وجهه أصفر وأسنانه صفراء عريضة . للحظة خاف منه ، لكن الشرطى قال «مساء الخير» فرد التحية ومضى يفكر فى اللهجة الفلاحية للشرطى صغير الحجم . .

أدرك أن هذا ليس جديدا . فمنذ وقت طويل وهو يرى كل يوم أعدادا كبيرة من رجال الشرطة فى هذا الحجم على نواصى الشوارع فى العربات المترصدة وعلى أبواب المبانى وبين إشارات المرور . وأنه كثيرا ما شعر بالإشفاق ، خاصة على أولئك الذين ينظمون المرور إذ يبدون ضئيلى الحجم جدا أمام هذا الزحام المروع من العربات والناس . وأكثر من مرة أمره أحدهم بأدب ويأس أن يعبر الشارع من فوق الكوبرى . وسمع صوتا يقول «اتفضل» فنظر ليجد شابا يقف فى فم زقاق ضيق مرتكنا على جدار . قال «شكرا» بسرعة وأفسح لساقيه الخطى . لم يفارقه منظر الشاب بعينيه اللامعتين وشعره المنكوش ووجهه الطويل الجامد وسترته السوداء الجلدية . لكنه أحس بحركة خلفه فتلفت ليرى «تاكسى» يأتى على مهمل وسطالشارع . تاكسى قديم عريض منخفض يمشى وئيدا مثل دبابة . . فكر أن يشير إليه لكن التاكسى ما كاد يقترب حتى ابتعد مسرعا ، فجأة وسمع من داخله ضحكه ثم «شخرة» اختلطت مع وقع أقدام كلبين اندفعا من زقاق جانبى أمامه ففزع وقفز إلى الوراء . . كانا ملتحمين من الخلف فلم يستطع أن يميز ما إذا كانا يتحركان بالعرض أم بالطول ، ثم أدرك أنهما يدوران فى شكل حلزونى . فى منتصف الشارع توقفا للحظة وانفصلا فركض كل منهما إلى ناحية ثم عادا يركضان أسرع فى اتجاه بعضهما واشتبكا فى معركة علا فيها نباحهما معا ، إذ أنه ميز صوتين مختلفين لكن زعقة عالية ملأت الفضاء . وجد نفسه فى مفترق من طرق . هنا يتقاطع شارع بور سعيد من شارع الأزهر . اختفى الكلبان وهو لايدرى ماذا يحدث هذه الليلة . . كانت الزعقة قوية عمقية عريضة كأنها قادمة من بئر . سمعها مرة ثانية أعمق من الأولى ولم ير أحدا حوله . أنها لصوت آدمى ما فى ذلك شك . لا يعرف لماذا تذكر فيلم «غزاة الشمال» . هل كان كيرك دوجلاس أم امرأة عجوز هى التى تنادى «أودين» إله الفايكنج وتقول «ارسل رياحا ورعودا» . كان المشهد قويا حقا لولا أنه ينسى تفاصيله . لقد شاهد الفيلم منذ عشرين سنة . كان هناك حزن غامر وغضب عات ودموع والبحر يعصف والموج يهدر وغرقى وسقف تحترق . وكان الكلام واضحاً جدا باللغة

الانجليزية ، وكان سعيدا بنفسه وهو يعرف دون أن يتابع الترجمة أن معنى «سندونيد» أرسل الرياح ، لكن رجلا فحلا جواره على الدكة فى سينما الدرجة الثالثة أخرج الجزرة الصفراء الضخمة من فمه وزعق قائلا بهمجية «سند هند . . ها ها ها . . » .

وسمع الزعقة الوحشية للمرة الثالثة . من أى ركن قصى فى الشوارع والأزقة الخالية يأتى هذا الألم . . ولمح شيئا أسود يتحرك فوق الرصيف جوار جدار جامع عمر لطفى القصير الذى يتوسط الشارع . لم يشأ الاقتراب ولاحظ أنه عبر التقاطع بسرعة . كان يريد حقا الوصول إلى ميدان الحسين . ولما سمع «كركرة» عالية خلفه تلفت ليرى تراما مضيئا يقطع شارع بور سعيد على مهل . فكر أنه ترام العمال . لابد أن الوقت قد تقدم كثيرا وأن الصباح يوشك على الظهور . لكنه لم يسمع بعد آذان الفجر . ميدان الحسين قريب . ولو حدث لسمعه . لم يشأ أن يشغل نفسه وأسرع . ولما سمع خشخشة فى الفضاء ترقب ما بعدها فكان الصوت الجميل للشيخ نصر الدين طوبار يوشح . تنفس مرتاحا . بعد قليل إذن يؤذن للفجر . شىء طيب أن يشرب الآن شايا باللبن فى إحدى مقاهى الحسين الساهرة ، ويتفرج على الحركة الطيبة للناس بجلاليبهم البيضاء وهم يهرولون نحو الجامع المضىء ، وباعة الصحف الذين يتوزعون فى الميدان وحولهم أعداد قليلة من الناس فى هذا الجو القارس . لكنه أدرك أن الصوت صادر من راديو فى محل صغير ساهر على يساره فى مواجهة مستشفى الحسين الجامعى . هه . . لقد عبر إذن ميدان الحسين وهو لا يدرى ، وها هو يصعد جبل الدراسة . . .

هل يتلفت ليتأكد . يعرف المستشفى جيدا . بل إن اللافتة الطويلة على بابه مضيئة ، وفى نافذتين متباعدتين عاليتين وجهان يطلان ، وعند أحد الأبواب توقف تاكسى يدور حول أبوابه المفتوحة ثلاثة رجال سرعان ما حملوا منه جسدا ملفوفا فى ملاءة بيضاء . فليمض إذن فى طريقه صاعدا لكنه رأى أمامه ، وعند المفارق مباشرة صفا عريضا من الجنود يسد الطريق . . فكر فى العودة بينما قدماه . مستمرتان فى المشى . اقترب أكثر واكتشف أنهم أبعد مما رأى . لم يعرف ما إذا كانوا أطوالا حقا كما يبدون أم أن ارتفاع الأرض تحتهم هو الذى يعطيهم هذا الطول . رآهم متكاتفين رفعوا فى أياديهم اليسرى دروعهم البيضاوية اللامعة ، فى أياديهم اليمنى عصيهم الخرزانية السميكة وقد لامست أطرافها الأخرى الأرض جوار أقدامهم . بين سيقانهم المفتوحة فى وقفة صفا ، وأمامها صناديق خشبية سوداء مفتوحة من أعلى وتظهر بها علب زرقاء اللون تلمع ويدرك أنها قنابل مسيلة للدموع . كانوا يرتدون بزات سوداء وأحزمة عريضة تبرق «توكاتها» الصفراء ، وفوق وجوههم أقنعة . فى الجو شىء أبيض أدرك أنه شابورة ، صنع مع هذه القتامة التى تسد الطريق تناقضاً مبهراً ومثيراً للعين . دائرا حولهم عبرهم دون اعتراض ، فتنفس إذ وجد نفسه من جديد وحيدا . . لاحظ أنه ينفث بخار الماء من فمه فراقب الكمية الخارجة وجعل يشهق بعمق ثم يزفر ببطء ليرى مداها وكثافتها هؤلاء الجنود أطول من غيرهم . وعلى يساره كانت الحدائق العالية سوداء أشجارها لاتبرق ولا يسمع لها صوت اهتزاز . وواجه بعد قليل شارع صلاح سالم يترامى على الناحيتين خاليا ولامعا . خلف الشارع ، وأمامه هو ، كانت الأرض غائرة ، منبسطة فى اتساع رهيب ، ممتلئة بالمبانى القصيرة والمتباعدة فى طرق ترابية ضيقة ، لابد أن هذه المبانى تظهر من الطائرة كأحجار صغيرة . ولمعت فى عينيه شواهد قبور بيضاء وكتابات سوداء منقوشة ، وقف يتأمل . يقولون إنه هنا يعيش أحياء أيضا . لكنه لايرى إلى موجات بخار الماء وقد صارت تسبح بالقرب من الأرض وتتسرب أمامه بين الأبنية الواطئة كأنها جداول سحرية ، فى الوقت الذى كانت تشف فيه فى الفضاء وتضمحل . أدرك أن النهار يقترب ، يوشك ، هى لحظة لو أمسك بها فارق الناس ، آه لو يستطيع أن يمسك بها تلك اللحظة السرية التى ينفصل فيها النهار عن الليل . ذلك حلم قديم راوده كثيرا وسهر له الليالى فى البكلونة وخلف النافذة ، لكنه أبدا لم يصل إليها . أى مجنون هو ، فى كل مرة ينخدع وتملأ الحركة الشوارع التى يغمرها النور فجأة كأنه ماء منكسب .

القاهرة : **القاهرة : إبراهيم عبد المجيد**

الآخرون

إقبال بركة

أطل الأستاذ حامد برأسه من فرجة ضيقة بالباب . كنت قد سمعت الطرق مرتين ولكنى لم أتحرك من مكانى . أغلقت درج المكتب بسرعة ، حتى لا يظهر الراديو الترانزيستور الصغير الذى كنت أستمع اليه . طويت مفرش «الكانفاه» الذى كنت أطرزه ، ووضعته بسرعة فوق سلة المهملات فوق كومة الأوراق . ارتفعت قليلا بجسدى كى أقف لكن ساقىّ خذلتانى ، واندفع الدم حارا إلى وجهى من الإحراج . الأستاذ حامد رئيسى المباشر لكنه يجلس فى الغرفة المجاورة مع بقية الموظفات .

اتسعت فرجة الباب ، فلمحت خلفه فتاة فى مثل سنى تقف مترددة . . تنظر إلى ببعض الخجل . صاح الأستاذ حامد ملتفتا إلى الوراء :

- هاتوا المكتب هنا . .

تقدم ثلاثة سعاه يجُرُّون مكتبا صغيرا ، وضعوه أمامى مباشرة .

- صباح الخير يا آنسة عفاف . .

ترددت الكلمات فوق شفتى . لم ينتظر منى إجابة . الجميع بما فيهم هو يعرفون خجلى والصعوبة التى ألاقيها عند التحدث إلى الآخرين .

- الغرفة متسعة . . تتسع لأكثر من مكتبين . .

نظر نحو الآنسة المترددة :

- اتفضلى يا نجوى . . هذا مكتبك . . وهذه زميلتك عفاف . . أنا واثق أنكما ستتعاونان معا على خير ما يرام . عفاف من أهدأ وأكفأ موظفاتنا وستكون لك نعم الزميلة . .

دارت الدنيا بى . عميت عيناى عن تفاصيل ماتلا ذلك المشهد من أحداث . . تركز تفكيرى نحو المكتب المواجه . منذ التحقت للعمل بهذه الشركة وأنا أجلس بمفردى فى غرفة صغيرة أمارس مهمة طبع «الأستنسيل» . أما السكرتارية العامة فهى فى الغرفة المجاورة ، تكتظ بالموظفات ، ويعلو ضجيج ضرباتهن المتتالية فوق آلاتهن الكاتبة ، وتتناثر إلى سمعى ثرثرتهن التى لا تنتهى ، والضحكات التى غالبا ما تؤدى إلى شجار عالى وتبادل السباب .

والأستاذ حامد هو الذكر الوحيد فى غرفة السكرتارية ، فهو رئيس القسم لكنه يقضى أغلب ساعات العمل بمكتب مدير الشئون الإدارية هربا من مشاكل البنات .

قضيت فى غرفة السكرتارية العامة أسبوعا واحدا . لكنه كان كافيا لاقناع الأستاذ حامد بأنى من عجينة مختلفة تماما ، وأن بقائى وسط الأخريات يعد ظلما عظيما لى ، ويسبب لهن الضيق والعصبية . . فعلى مدى ذلك الأسبوع لم أتبادل مع أى منهن كلمة أو عبارة سوى «صباح الخير» و«السلام عليكم» .

كنت أفكر فى الهرب من الشركة عندما نادانى ذات صباح الأستاذ حامد وأخبرنى بما أثلج صدرى وأنقذ عملى من الضياع :

- أنت من الآن ستكونين مسؤولة عن آلة «الأستنسيل» لذلك ستجلسين فى الغرفة المجاورة بمفردك . .

تعلمت النسخ على الآلة الجديدة بسرعة وسهولة ، وأجدت ذلك العمل ، ذلك أنى أحببته ، أصبح عالمى

الخاص ، وتلك الحجرة الضيقة صارت دنياى الواسعة التى لاتحدها حدود . أجلس فيها إلى نفسى طول النهار ، تشاركنى خيالاتى وأحلام يقظتى . ونشأت بيننا ألفة ، زينت الجدران بالصور الطبيعية ، أحضرت مفرشا من البيت لمائدة الأوراق ، تجرأت أكثر فأحضرت معى ذات صباح الراديو الترانزيستور الصغير وأصبحت أستمع إليه طول فترة العمل على أن أجعل صوته خفيضا جدا لا يسمعه أحد سواى . وجدت أن وقتا كثيرا يفرغ لى بعد مطالعة المجلات المصورة وطبع الأوراق المطلوبة ، فاشتريت مفرش «كانفاه» وأمضيت وقت فراغى أطرزه . انتهيت من المفرش الأول فى أسبوع واحد فأحضرت ثانيا وثالثا ثم رابعا وأخيرا انفتح لى باب للرزق وصلت حصيلته ضعف مرتبى .

توطدت علاقتى بغرفتى الجديدة ، غرفة طبع الأستنسيل . أصبحت أعشق الحضور إلى عملى ، زاد اهتمامى بتنظيفها وترتيبها ، أمسيت أغادر الشركة متباطئة فى نهاية النهار ، أتمادى فى أحلامى وأتصورها قد أتسعت وبعدت أركانها . . فركن به ثلاجة أحفظ بها الحلوى والفواكه التى أعشقها ، وركن آخر به أريكة أتمدد عليها كلما تقوس ظهرى ، وزادت آلام ساقى . . ولم يكن ذلك بالمستحيل ، فغرفة «مدام» فوقية ، مديرة الخدمات الأجتماعية بها كل هذا وأكثر ، ومع ذلك فلن يقنعنى أحد فى العالم بأن أبادلها بغرفتى . غرفتها واسعة ، لا تهدأ فيها حركة الزوار ، تطل على الشارع العمومى بكل ضجيجه وزحامه ، أما غرفتى ففى ركن قصى من الشركة ، ويقال إنها كانت فى الأصل مطبخا استغنى عنه لعدم الحاجة إليه . ثم هى تطل على منور هادىء شبه مهجور ، وما إن ينتصف النهار حتى تتسلل إلى خياشيمى أشهى روائح الأطعمة : ملوخية بالتقلية . . مسقعة باذنجان بالخل والثوم . . ريش ضأن مشوية . . سمك مقلى . .

- أف . . ما هذه الرائحة . . ؟

تنبهت على صوت الزميلة الجديدة . تذكرت أن الغرفة قد احتلتها ضيفة جديدة . . خفضت رأسى إلى درج مكتبى كأنى أبحث عن شىء ما . من الصعب ، بل من المستحيل على أن أبدأ حديثا مع أى شخص ، وعندما توجه إلىّ أسئلة يتوه عقلى وأغرق فى خجلى ولا أجد إجابة . .

- أعتقد أنها رائحة سمك يُقلى . .

- . . . . . .

- لا أكره فى الدنيا شيئا قدر السمك المقلى . . لا آكله مقليا ولا مشويا ولا طواجن لا أطيق رائحته وهونىء . .

بدأت حبات العرق تتساقط من جبهتى . أخذت يداى تنضحان بعرق غزير . خبأت الراديو الترانزيستور فى حقيبتى دون أن تشعر تلك الأخرى ، أما المفرش الكانفاه فحرت كيف أتصرف حياله ، قد تلمحه فتفشى سرى إلى رئيس القسم ويفتضح أمرى . !

- لكن هذه الغرفة ضيقة جدا . . وهى أيضا معتمة . . ألا يوجد مصباح ؟

نظرت حولها فى ضيق . عيناها مسلطتان على مكتبى ، تكادان أن تخترقا خشبه المسوس العتيق ، وتنغرزا فى ساقى . . انتقلت نظراتها المشمئزة إلى المنضدة الصغيرة .

- أما وجدوا مفرشا أسوأ من هذا ليزينوا به الحجرة . ! وهذه الصور المضحكة كم تدل على سقم ذوقهم وسوقيتهم . !

هبطت ببصرها نحوى ونظرة الأشمئزاز مازالت فى عينيها :

- وأنت . . هل تعملين هنا منذ مدة ؟

لم أعرف كيف أفلت من سؤالها المباشر ، تحولت إلى فأر مسلطة عليه عينا قطة ضارية ، بصوت مشروخ أجبت بعد تردد : «نعم» .

- كيف لم تقدمى شكوى لينقلوك من هذا «الجحر» ؟

التفت إليها غاضبة ، سمعتنى أقول :

- الجحر لا تسكنه إلا الفئران . .

قالت بسرعة ونظرة أسف تطل من عينيها :

- لم أقصد أغضابك . .

تمنيت فى تلك اللحظة أن يحدث زلزال فيهدم الشركة كلها فوق رأسينا . . أن تنشق الأرض وتبلعها . . أن أفيق من حلم يقظتى كما يحدث دائما ، فأجد ما كنت أتصوره حقيقة لم يكن سوى وهم . .

فى حجرة السكرتارية كانت الفتيات كثيرات ، فتلهين عنى بتبادل الحديث والشجار والمنافسة . أما الآن فليس فى الحجرة الضيقة المعتمة سوانا . . هي وأنا . . وكلتانا تواجه الأخرى . . كأننا وجه فى المرآة ، أو شخص وظله ، وهى تبدو ثرثارة ملولة كثيرة الحركة محبة للأستطلاع بل فضولية ، جريئة لا مبالية ، بل مستهترة ومغرورة . . بالضبط النوع الذى أخشاه فى الفتيات ، النوع الذى أهرب منه داخل جلدى وأقاومه بصمتى وأفرّ منه إلى وحدتى . لا أدرى لماذا ساقها القدر إلى ، ولماذا تصر على أن تقتحم قلعتى الحصينة وتهتك سرى !

- وأنت . . ألا تتحدثين أبدا ؟ باستطاعتنا أن نصبح أصدقاء . .

ضحكت فجأة ثم قالت هامسة :

- إن لى صديقا أواعده . . أنه شاب وسيم جدا . . وقد يزورنى هنا ذات مرة . سأعرفك عليه .

تبينت فى تلك اللحظة دقة تقاطيع وجهها . لا شك أن الشبان يتلهفون إلى صحبة أمثالها . . وجه ناصع البياض ، يتوجه شعر أسود طويل ، تناثرت خصلاته الملفوفة حول وجهها وعنقها ثم استقرت فوق كتفيها لتصبح اطارا يبرز عينيها الواسعتين اللتين زاد الكحل الغزير من اتساعها وكثفت «الماسكارا» رموشها .

قامت فتجولت فى الحجرة . . لمحت ساقيها . . كانتا آيه فى الجمال ، ربما كانتا السبب فى مطاردة الشبان لها . قالت وهى تغمز بعينيها :

- صديقى له أصدقاء كثيرون فى مثل وسامته وثرائه . .

توقفت فجأة عن الكلام عندما لاحظت ارتباكى الشديد . أسرعت نحو النافذة فادلت برأسها إلى المنور ثم أعادتها بسرعة وهى تصيح :

- أف . . الرائحة لا تطاق . .

قالت وهى تستند إلى حافة النافذة :

- موقع الشركة رائع . . فقط كنت أتمنى أن تطل نافذتنا على الشارع العمومى . . هل يمكن أن نستأذن أحيانا لنذهب فى جولة ونتفرج على الفاترينات ؟ انى أعشق الفرجة على الفاترينات انها هوايتى المفضلة ، خصوصا عندما يكون صديقى بصحبتى . . وأنت . . لا شك أنك تعرفين كل محلات الشارع وتحفظين فاتريناته عن ظهر قلب . .

بدأت أشعر بضيق المكان . . إنى كالفار فى المصيدة . . رائحة السمك المقلى تكاد تخنقنى تصيبنى بالغثيان . . لابد أن أفرغ كل ما فى جوفى . .

تناولت عكازى اللذين كنت أخبئهما خلف المكتب ، واستندت إليهما . شهقت زميلتى الجديدة عندما رأت ساقى المشلولة تتدلى من تحت الفستان . . رفيعة صغيرة الحجم كساق طفلة اندفعت زميلتى إلى لتساعدنى على السير . دفعتها عنى بشدة ، ثم بخطوات ثابته ودقات منتظمة غادرت الغرفة إلى الحمام .

عندما عدت إلى الغرفة كانت قد اختفت . أيقنت أنها لن تعود أبدا . كان عطرها مازال يفوح فى الحجرة ، فانتعشت روحى قليلا بعد ما عانيته منذ لحظات . لكن حزنا ثقيلا مضى يتسرب إلى أعماقى وأنا أتأمل المكان لأرى لأول مرة حقيقتة التى تجاهلتها طويلا ، وأدرك فجأة أنه ليس سوى مطبخ معتم فى ركن مهمل ، وأننى لست الا فتاة بائسة ، لن تشارك أبدا فى حفل المدينة ، ولن تفوز مثل «ساندريللا» بقلب الأمير ، مهما طال انتظارها . . .

القاهرة : إقبال بركة

المفاجأة

السيد نجم

القرار :

بالأمس القريب كانت الزوجة تشاهد برامج التليفزيون ، أغراها الإعلان : «حياة أفضل مع جهاز الفيديو . تشاهد فيه ما لا يشاهده الآخرون . وهو ما سيجعلك بالتأكيد فى مكانة أفضل» !

بعد أن انتهت السهرة ، برمت شعرها ، وملأته بالأسياخ الحديدية ، ثم ألقت بجسدها اللادن بجوار زوجها ، تمايلت ، تدللت ، عبثت فى شعر صدره ، شهيقها من زفير أنفاسه ، دغدغت أذنيه ، همست فيها قائلة :

- ما رأيك يا سلامة ، نشترى جهاز فيديو ؟

انحنى قليلا ، رفع رأسها من فوق صدره كى يرى عينيها ، تعود أن يعرف الكثير منها ، وليس من لسانها ، تأكد له أنها تتكلم عن ثقة ، وعن رغبة عارمة ، إذن فلا مناقشة فى الفكرة ، ليفكر لها عن مخرج :

- لكن من أين لنا بثمنه ، إنه مرتفع الأسعار جدا !

لا حقته حتى قبل أن يتمم حديثه :

- لا عليك ، فقد فكرت ودبرت الأمر وحدى ، هكذا أنا معك منذ زواجنا ، أليس كذلك ، لا أحملك أية أعباء ، وحدى أفكر ووحدى أجد الحل .

ثم تابعت :

- سوف أعطيك مبلغا قليلا ، ادخرته للزمن ، قريبا سوف تقبض الأرباح من شركتكم ، وباقى المبلغ من الست خديجة جارتنا .

- أبدا . . لن يحدث ، أرفض أن نقترض مقابل حديد و نحاس .

ثم ارتمى إلى الوسادة :

- عندما يتوفر المبلغ . نفكر فى الموضوع .

أخفى رأسه بين وسادتين .

ارتمت إلى ظهره ، تابعت :

- إننا لن نقترض .

- لا حقته :

- نهض رافعا الوسادة مندهشاً :

- هل كنت أعطيتيها مبلغا دون علمى .

- أنت تعلم أن راتبك لا يكفى عشرين يوماً فى الشهر .

- كيف إذن تكملين المبلغ !

- سوف أجعلها مفاجأة .

وعادت إلى دلالها ، و قبلاتها السعيدة .

لم يجد ما يقوله ، فض غلالة علبة السجاير ، أشعل واحدة من أخرى وثالثة . ثم نام بعد أن تشرنق بالصمت ، لاذت زوجته الجميلة فى حديث طويل عن مزايا الفيديو ، وأفضاله عن التليفزيون !

الإعداد :

الأستاذ «سلامة المسلمي» لم يشتر جهاز الفيديو بعد ، بالرغم من انقضاء أسبوع كامل ، سبعة أيام مرة يتعلل بمرضه ، ومرة بإرهاقه فى العمل ، وأخرى بسوء الأحوال الجوية ، حتى كان اليوم الذى لا مبرر فيه ، يوم إجازة رسمية من العمل .

زوجته لقنته الدرس الأخير ، و هى تساعده على ارتداء جاكيت البدلة ، أعادت على مسامعه موجزا لمزايا الفيديو ، وأهميته ، حتى تحثه على الشراء . الرجل انتهى من ارتداء ملابسه و لم ينته موجزها ، بالرغم من حرصها على متابعة حديثها له ، وهو يتدحرج فوق درجات السلم مسرع الخطى ، مدفوعاً بكلماتها الثرثارة اللحوحة ،

ما أن اختفى الزوج ، حتى بدأت بالدور الأول و على الترتيب حرصا منها أن لا تنسى شقة واحدة أثناء تقديمها للدعوة المفتوحة لرؤ ية جهازها الجديد ، والقادم اليوم !!

دقت الأبواب ، شربت الشاى فى الشقة الأولى ، أخبرت الجارة ، أغرتها بمشاهدة الفيديو بدلا من مشقة عناء الذهاب إلى السينما .

فى الشقة الثانية عرضت عرضاً طويلا لمزايا الجهاز .

فى الثالثة طلبت مشروباً آخر غير الشاى ، و نصحت العروس الجديدة بالبحث عن طريقة لشراء جهاز لها هى الأخرى .

فى الشقة الرابعة وصفت لها هذا الساحر الصغير كما لو كان محفورا داخل محجرى عينيها .

فى الخامسة أخبرتها الجارة أنها سيدة عجوز و عيناها ما عادتا تقدران على الرؤ ية الواضحة ، وجدت لها الحل . سوف تسمح لها بالجلوس على مقربة من الشاشة . سوف تجهز لها مقعداً خاصاً !

فى السادسة لم تجد الجارة . حملت جارة أخرى أمانة نقل الدعوة إلى السيدة الغائبة .

وفى كل الشقق أكدت على ضرورة اصطحاب الاطفال ، أما هى فعليها إحضار اللب والفول السودانى !!

الشراء :

الزوج شارد ، يسير الهوينى أمام محال الشارع التجارى الكبير ، حائرا فيما صنعته الزوجة لتوفير المبلغ الكبير ، الذى هو بين طيات سترته ، ما أن تمضى لحظات معدودات إلا و يتحسس أماكنها ، إذا ما سُرق ، لن يسرق المبلغ بكامله لقد بعثره فى كل منافذ البدلة من قبل اتهمته زوجته بالسلبية و عدم الطموح و الرفعة ، الآن بات التحدى أن يشترى أفضل الأجهزة ، و هو الذى لا يعلم عنه شيئا ، ولا عن أفضل الشركات المنتجة له ، حتى لا تتهمه الزوجة النشطة بالخيبة و الجهل أيضاً !

أخيراً اهتدى إلى الوسيلة المثلى ، أن يكتب أسماء المحال فى وريقات منفصلة ، ثم يقرأ الفاتحة ، ويختار واحدة منها !

وكان له ما أراد ، دخل إلى البائع ، قدم له سيجارة ، وطلب منه النصح ، صاحبنا اشترى فوراً ، حمله إلى صدره ، رفض أن يعطيه للعامل الذى قال له :

- أنقله لك إلى السيارة يا سعادة البيك .

سلامة رماه بنظرة حادة ، ما فتىء أن رمى نفس النظرة إلى عاملة الخزينة التى هنأته ، ثم أخبرته أنه لا توجد وريقات قليلة القيمة ، بقيمة الجنيه ، همس إلى نفسه :

«بالمبلغ المتبقى سوف أعود بالسيارة الأجرة ، و إلا فالعودة سيراً على الأقدام» .

أصر على استلام المبلغ المتبقى .

العودة :

حمل جهازه على صدره ، لمدة طالت وقف به فى انتظار سيارة الأجرة ، وضع الصندوق إلى جواره ، رفض أن يضعه على سقف السيارة ولا بالحقيبة .

الزوجة كانت فى انتظاره ، مطلة عليه من النافذة ، ما بين القلق و السعادة ، أخبرت الجيران والأطفال ، لقد وصل الفيديو المنتظر ، مشاركة منهن فرحة الزوجة ، إحداهن قبلتها على خديها ، أخرى وعدتها بالزيارة يوما ،

ووسط كلمات التهنئة و علامات البشر والسعادة دخل الأستاذ سلامة .

بكل الحرص وضع الصندوق فوق المنضدة لنصف ساعة تصبب فيها العرق قطرات غزيرة مدرارة وهو يعد التوصيلات اللازمة ،.و رفع الجهاز من الصندوق بكل الحرص . ثم نظر إلى زوجته :

- ها هو الشريط الأول .

لا حقته «فقط ، شريطاً واحداً فقط ؟!!» .

- نعم ، لقد قالوا لى : يمكنك استبداله بشرائط أخرى مع جيرانك .

شهقت قائلة :

- لكن ليس فيهم من اشترى جهاز الفيديو مثلنا !

ابتسم الزوج بسمة باهته ، قال :

- و الآن دعينا نشاهد هذا الشريط ، أحضرى معى التليفزيون .

ضربت خدها :

- لقد بعته إلى جارتنا .

- كيف ؟! لماذا ؟!

وسقط الرجل هابطاً إلى الأرض !!

القاهرة : السيد نجم



حكاية عبد الله الأروح

إدريس الصغير

وقت الأصيل ، سار المواطن عبد الله الأروح وئيدا بإعياء ، والجراب الجلدى الصغير تحت ابطه الايمن تجاوز علامات المرور والشرطة وقاعات السينما ومواقف الحافلات ، حتى أصبح أمام خلاء وأزبال وأكواخ خشبية وقصديرية وطينة . اقتعد التراب الأحمر ، ووضع قبعته الوسخة فوق الجراب أرضا . من بعيد يبدو سور المقبرة المهدوم ، يتبرز عنده أطفال وسخون ، ثم ينطون ليتبولوا فوق القبور ، ويعالجوا بأيديهم وأقدامهم شواهدها الخشبية ، حتى تنكسر وهم يتضاحكون .

قال ، لا أريد أبدا أن يتبرز أحد فوق قبرى حين أموت وأدفن ، أو أن يضاجع أحد معتوهة فوقى وأنا مسجى ، . . . أعيش ذليلا فى حياتى ، ولا أنجو من ذلك حتى بعد مماتى !؟ أى ذنب اقترفته يا عبد الله الاروح ، يانحس زمانه ؟

فى البداية رأوا قدمى المعقوفتين فكنونى الأروح . قلنا لا بأس . هذا أحسن من أن يسمونى بكنية تلبسنى طول عمرى كما يلبس جلدى الأشعر ، عظامى المنخورة . بعد ذلك بعت الجرائد فى المقاهى ، ومسحت الأحذية ، ورقصت وغنيت فى الحلقات والمواسم . لكننى لم أدرك إلى الآن إن كانت ترشح به السماء أو تنشق عنه الأرض أو أقيئه من فمى . كل ما أدركه أنى أُطَالَعُ فجأة بسحنته المتجهمة تحت القبعة السوداء ، وفوق اللباس الكاكى الذى يتوسطه حزام غليظ يحمل هراوة فى الجهة اليسرى ، وجراب مسدس فى الجهة اليمنى . ثم أرى الحذائين الغليظين يرفسان بطنى ووجهى ويقذفان مؤخرتى . يقودنى رافعا صوته بالشتائم والغيرة على قانون البلاد ، حتى ينزوى بى بعيدا عن الأنظار ، فأقدم له ما تجمع لدى من دراهم ، ثم يصرفنى مُكْرَهاً فينعدم من أمام نَاظِرَىَّ بسرعة البرق ، كما تنعدم الشياطين والأبالسة .

ثم قالوا ، تزوج يا عبد الله ، تسعد ويرزقك الله من حيث لا تحتسب . تلبسك امرأة من بنات الحلال وتلبسها ، فتذوب فضتك البيضاء فى ذهبها الأصفر . وأتت حليمة مطأطئة الرأس تتعثر فى أذيالها ، وإن كانت تلثغ فى الكلام وتكثر من حك مؤخرتها بتلذذ ، قلنا لا بأس ! فلبستها شهرا ولبستنى . كانت تقول لى . زين الرجال أنت . وأنا حظى نزل من السماء . أعيش تحت حماك . إن قلت لى قفى وقفت . وإن قلت اجلسى جلست . وإن قلت ارتمى فى أتون النار الموقدة ما عصيت لك أمرا . وبعد الشهر قالت ، اغرب عن وجهى يا معوج القدمين ، يا معدن البؤس والجوع يا أحط الرجال ! ثم غَدَتْ مهرولة إلى كوخ أبيها ، فقلنا لا بأس هو الوحم . فلنصبر ولنصابر حتى تأتينا بغلام ننشئه على الأخلاق والعلم فننتفع منه وتنتفع معنا البلاد والعباد !

بعد ذلك لم أعد أذكر شيئا . نسيت كل ما حفظته من أغان كنت أرددها بصوتى المبحوح . لم أعد اذكر سوى لازمة واحدة :

مالى يا ربى مالى ؟!

مالى من دون الناس ؟!

قال وقد ربت على كتفى ، بعد أن تعتعه السكر :

لقد صحبتنى عشر سنوات خبرتك فيها كما يخبر المجرب

الحياة . طفت معى البلاد طولا وعرضا . حملت جرابى ونظفت ملبسى ونظمت معى الحلقات وقاسمتنى الطعام والشراب ، فما غدرتنى ولا نهبت مالى . الآن أعلمك سهر مهنتى .

وهكذا أصبحت أحول الحجر إلى قطعة شكولاتة لذيذة ، وابتلع شفرات الحلاقة الحادة وألفظ من فمى المناديل المزركشة وأشرب الماء المغلى وآكل قطع الزجاج البلورية وأناطح كرات حديدية صلدة .

قلت لا تعجبوا ، أليس هو أكل الخبز ؟ اتركونى آكل خبزى كما يحلو لى . وقال أبوها : لم يعد لها معك مقام بعد اليوم . ومن يدرى ؟ فقد تأكله هى بنفسها فى يوم ما ، أو تخرج لنا من بطنها عجبا ، أو تمسخها قردة ذليلة ! دفع ابنته أمامه وحمل الغلام بين يديه ثم صفق من ورائه الباب ، وخلت أنه بصق .

لقد كنت قلت فى نفسى : هو ذا الرجل الكريم لم ينكر الصحبة الأليفة ومشاركة الطعام ، فعلمنى سر المهنة . قال لى محذرا . إياك أن تعرضها على الناس قبل أن تتمرن جيدا . الدقة فى الصنعة أساس الفلاح . لا تتعجل ، وكن صبورا . الاتقان الاتقان !

قلت ، لن يصلح لى مكان سوى بيتى ، فاعتكفت فيه أياما . آكل الكؤوس والاطباق الزجاجية وانطح السرير . أنظرى ، انظرى يا حليمة . ما هذه ؟ اليست ملعقة ؟ إنها ملعقة معدنية . المسيها لكى تتأكدى . أو اسمعى رنينها وأنا اخبطها بالشوكة .

بركتم بركتم ، أوب !

اين هى الملعقة ؟! لم تعد هنالك ملعقة . لقد أصبحت تفاحة . قولى لى بربك واحدقينى ! هل لاحظت شيئا ؟ أو انتظرى بربك . هذا أحسن . انظرى إلى هذا الغلام . أليس غلاما من لحم ودم ؟

- اترك الغلام أيها الأخرق . أعدنى إلى بيت أبى . إنى خائفة . أنت حتما ساحر ملكك جنى خبيث .

«من أدعى بأنه يفهم الدنيا فهو كاذب . ومن ادعى بأنه يفهم المرأة فهو أشد كذبا»

نظر عبد الله الأروح إلى الجراب والقبعة الوسخة الرابضين فوق التراب الأحمر . عيون الفضوليين تحرجه . بدأت الحلقات تنتظم هنا وهناك . الحواة ورواة العنترية والازلية وقارئو الكف . كان خائفا متهيبا . قال ، لو كان معى الآن لشد من أزرى . رغم اننى عاشرته سنوات ، إخال أنى نسيت كيف كان يفتتح . ما علينا . ما هو آت آت . وقف فتحلق حوله الجمع . قال : بسم الله نبدأ . انظروا يا عباد الله إلى هذا الجراب وهذه القبعة . فى طرفة بصر سيتحولان إلى شىء ما ، بقدرة الله ، لن أحدثكم عنه حتى ترو بأم اعينكم . اغمضوا أعينكم معى لحظة ثم افتحوها .

بركتم بركتم . أوب !

ولما فتح عينيه رآه .

هوامش غير ضرورية :

فى الواقع أن الراوى فى هذه القصة القصيرة . غير دقيق الملاحظة والوصف . فعبد الله الأروح قبل أن يبركتم كان قد دثر الجراب والقبعة بجلبابه الصوفى . والراوى أصلا لم يخبرنا أن عبد الله الأروح كان يرتدى جلبابا . وفى الواقع كذلك أن عبد الله الأروح لم يغمض عينيه مباشرة كما فعل المتحلقون - ربما كان يبيت أمرا - لكنه اضطر إلى ذلك - ربما بفعل وقع المفاجأة - حين رآه يخترق محيط الحلقة بقبعته السوداء ولباسه الكاكى وحزامه ذى الهراوة وجراب المسدس وحذائيه الغليظين . وفى الواقع أخيرا أن الناس حين فتحوا أعينهم ورأوا ما رأوا . صفقوا .

المغرب : إدريس الصـــغير



علي عبيد الـوهـج

تعلقت عيناى بعينيه الواسعتين ، انتشرت حركة غير عادية . داخلنى خوف لم أعتده . . خرجت .

كان المساء حاراً . ، والمدينة مليئة بجنسيات كثيرة .

وفى داخل كانت تتولد أشياء مبهمة وغريبة . . وسرت .

كان ضجيج المدينة يشى بحركة أيضاً مبهمة وغريبة ، وكنت لا أدرى على وجه التحديد .

لماذا كان هذا العدد غير القليل من المصريين يتزاحمون كلما يهبط الليل داخل هذا المكان الضيق ، كنا نطلق عليه «مقهى الطيور الكادحة»

وكان دائماً يمتلىء بأبناء البلاد الأخرى . .

وجدت الأصدقاء عندما ذهبت إليه كالمعتاد ، وكان هناك رجال آخرون يتحدثون معهم . رحت أغنى . سألنى :

– هذه الكلمات مصرية صميمة ؟

كان يجلس على مقربة منى ، شد انتباهى أنه أحمر الوجه ،
قلت له :

– نعم . . هل أعجبتك ؟

لم يرد ، فقط نظرنى بعينتين واسعتين ، اكتشفت أننى أعرف جيداً هذه النظرة ، بل وهذا الوجه الأحمر . .

***

أحسست بالتعب يتسرب إلى جسدى . . فكرت على الفور فى العودة إلى غرفتى . . خرجت . . لكن شيئاً ما لا أدريه دفعنى للمقهى . . عدت . . لم أجده . . ارتميت على كرسى . . التف حولى الرفاق .

ولما كانت ثم صداقة من نوع ماتربط بيننا ، صداقة لا تعبر عنها الكلمات . لكن أحياناً وفى أمسيات كثيرة تلتمع فى عيوننا الغربة كعناق أخوى حميم . فتتعانق العيون للحظة خاطفة عميقة .

كثيراً ماكنت أسترجعها فأبكى ، وكثيراً ماكنت أنبش فى ذاكرتى لأعثر على صور الأحباب . والوطن . . وأحس أن الشوق دفين . .

كانت قد تصّاعدت حتى السماء الرصاصية الباهتة نكاتنا ، عذاباتنا ، أشواقنا . تخرج مع سحابات الدخان التى تنطرد من جوف المقهى الذى نلتقى فيه كل مساء . . كنا نلتقى لمحاولة أن نرمى بالغربة التى فى داخلنا ، والتى كنت أدرك وأنا أسحب قدمىَّ خارجاً . أنها تنسحب

معى . تتعلق بى ، فأحملها مكرهاً . . آملاً أن أتخلص منها فى مساء اليوم التالى . لكن اللاجدوى هى . هى . ولامفر . .

لذلك تولدت فى داخلى وبشكل مفاجىء . . الرغبة فى أن أهرب من هذا الجو . قلت أجرب ، وقلت أيضاً غريب يلتقى بغرباء . . ولا شىء سوى التماعة الشوق فى العيون ، وشراهة للضحك والبكاء .

ووجدتنى وحدى فى غرفتى الضيقة .

تذكرت أننى فى صباى كنت أتجرد من ملابسى الرخيصة الرثة فى عز الحر وأقف على حافة الترعة عارياً دون خجل . .

كنت أغوص إلى القاع ، وأسبح محاولاً أن أسبق رفاقى

كنت أسبق رفاقى . . وحين يصيبنى التعب أرتدى ملابسى وأضحك منتصراً . وأصيح فى الحر والرفاق :

«غداً يمكننى أن أعبر الهدار»

كان الهدار متسعا . . عميقاً ومرعباً لنا ، وكانت مياهه تجرى بسرعة رهيبة . . فى الغد نزلنا الهدار . .

لم أكن أعرفُ يومَهاَ أنه يحبنا ، وأنه يدعونا دائماً إليه ، وأن رهبته حنون . . أحببناه . . أحببنا اتساعهُ وعمقَهُ . وشفافيتهُ .

عرفنا جيداً أنها أشياء ودود فضاع الرعب منا . .

وتذكرت أشجار التوت والجميز ، وكراساتى المتسخة التى لم أحرص عليها قدر حرصى على تسلق الأشجار . وحشو جوفى من ثمارها .

والغيطان الخضراء الحلوة الرحبة ، رحابةً لم تملك عيناى أن ترى مداها . . وثمارُ التوت والجميز وأنا أدخل بهما على أمى فى دهليز الدار

فتقول بسخرية الفلاحة :

يا ما جاب الغراب لأمه ! . .

فأرمى الجميز ، وأرمى التوت على أرض الدهليز . . فتتسخ ثمارُهما بتراب الأرض . . تصرخ أمى ، صرختها تقذفنى من باب الدار إلى عيال ألعب معهم حتى منتصف الليل .

« طاقية الإخفاء . . وعنتر شد واركب »

تذكرت سماء ليلنا القروى ، وبيوتنا الواطئة .

وتذكرت ابن الهرميل ، ابن الأكابر . . أحمر الوجه . . السمين ، وواسع العينين . . تذكرت أنه ضربنى أمام بنت الدهبى . . وبصق فى وجهى صارخاً . .

« أتحب واحدةً من بنات الأكابر ياأصفر الوجه . . ياحشرة ! »

يومها بكيت ، ويومها سألتنى أمى :

- أهى تحبك ؟

قلت :

- نعم .

قالت :

- ولم لا تحب ابن الهرميل ؟

قلت :

- ياأمى لا أعرف . .

وسألتها :

- أحقيقة أنا أصفر الوجه ؟

حطت عينيها على ملامحى الدقيقة . . قالت : لا .

ومرت على وجهها موجة أسى . .

بكيت . . . بكت أمى كثيراً . .

***

فى غرفتى الضيقة راحت تطاردنى عيناها العميقتان الودودتان تماماً كالهدار . راحت تحضننى ، تهمس لى أن أعود .

قلت :

- لن أعود.

قالت :

- لماذا ؟

قلت :

- أنت غنية ، أنت من دار الدهبى وأنا ابن رجل فقر .

سألتنى :

- وهل ستظل هناك ؟

قلت :

- لقد مات أبى . وماتت أمى .

قالت :

- لكننى لم أمت . . مازال قلبى ناصعاً .

فتحتُ النافذة الوحيدة . . لم ترحل عنى . بـل ملأت الغرفة .

القلب الناصع أعرفه جيِّداً منذ كنا طفلين يسيران معاً فى حوارى قريتنا الضيقة . .

قُمتُ وخرجتُ مرة أخرى إلى مقهى الطيور الكادحة . وللرفاق والغناء .

وفى الطريق كان حبها القديم العذب يملؤ نى . ويطلب منى أن أعود لأبنى عشاً صغيراً له . .

قلت لنفسى وبصوت مرتفع :

- سأبنى لحبى القديم عشاً . . .

وفى المقهى هلل فى وجهى الرفـاق . . ، أجلســون بينهم .

مال علىَّ أحدهم . . سألنى :

- ستغنى الليلة ؟

قلت :

- لوجاء الريفى الأسمر !

قال :

- سيعود حالاً .

وحالاً عاد . . فتح ذراعيه ، احتوانى وقبلنى .

ثم جلسنا على مقـربة . ، وتعـالت النكات المصـرية الحلوة .

ضج المقهى بالضحك ، كان النصف الثانى من الليل يقترب ، وكنت قد عقدت العزم على الخروج . . دخل الشاب الأحمر الوجه . ، الواسع العينين . .

وبنظرة سريعة متعالية راح يمر على كل الوجوه

جلس أمامى . . حاولت أن أبدو طبيعياً ولا مبالياً ، لكن العينين الواسعتين وقفتا على وجهى . .

تذكرت فى دهشة أنه لايختلف كثيراً . . فقد كان ابن الهـرميـل أحمـر الـوجـه . واسـع العينـين . . نـظرتـه متعالية . .

أدرت وجهى . .

وقف الريفى الأسمر ، اتجهت إليه الأنظار ، شهق حتى امتـلأت رئتاه بـالهواء الفـاسد . صمتـوا . . فتح فمـه وغنى . . . ياليل . .

هلل الشاب الأحمر الوجه ليجعله يعدل عن الغناء . . لكننى صرخت فيه أن يغنى . . وصرخ الشاب وباستفزاز ظاهر .

لكن وللمرة الثانية قال الـريفى الأسمر يـاليل . . ثم جلس يواصل فى رغبة . . غنى . .

كانت الكلماتُ أصيلةً ومصريةً معاً . . وقديمةً غايةً فى القدم . . راح يعيدها . . ورحتُ أرددها معه . .

صمت فجأة لكننى لم أصمت . . ووجدتنى أقول لنفسى ولهم . وبصوت مرتفع . .

«أنـا لـو سـعـدنى زمـانى لأسـكنـك يـا مصـر
وأبنى لنفسى فيكى جنينه ومن فوق الجنينه قصر
وأجيب مـنـادى ينـادى كـل يـوم الـعـصـر
دى مصر حلوه . وجميلة . . وجنه لـلى يسكنها »

تركونى أغنى لكنه اعترض ، لم أعره اهتماماً وعدت من جـديـد أغنى نفس الكلمـات . حتى فـاضت عينـاى بالدموع . . . بكيت فعلاً . .

ولما بكيت . أحسست أن البقاء رخيص إلى حد العدم ، وتأكدلى أن الغربة قد طالت وتذكرت دفعة واحدة عذابات السنين الطويلة .

ورأيت شيئاً كالوهج يحيطنى . . فخفت أن يكون حُلْماً عاديا مبتذلاً ، لكنه ملأنى . . فاندفعت خارجاً أرقص دون خجل كالمخمور .

وعلى مقربـة من باب المقهى ، وفى لمحة خاطفـة . . كانت ذراع الشاب الأحمر الوجه تمتد فى الهواء ، تمسكنى من ملابسى ، تجذبنى ، وبكل ماتملك تدفعنى . . وقعت علـى الأرض ، ولمـا وقفت . كـانت لكمـاتـه تؤلمنى فى وجهى . . فى البـدايـة حـرصت عـلى أن لا يفلت منى الوهج . .

لكن شيئاً دافئاً خرج من جبهتى ، ونزل على عينىَّ .

لحظتها لم يستطع الرفاق ولاكل من فى المقهى أن يرفعونى من فوقه . .

كانت أسنانى . وأظافرى . وعيناى تأكله .

وخرج دماً من جبهته غزيراً . . قانياً . .

وسمعت كلمات عالية متداخلةً . . وصرخات . .

القاهرة : على عيد



الطـــيف

رمسيس لبيب

هبط المدينة الصغيرة عند الغروب .

كانت الشوارع النظيفة تسترخى فى انتظار أمسية ربيعية دافئة ، والبيوت تتسربل بعتمة تشيع فيها ذرات ضوء خافت،فتبدو حانية ودوداً تحنو على من فيها من الكائنات والأشياء ، والمصابيح فى رؤوس الأعمدة بضوئها الجديد عيون أطفال تضحك بنقاء وشقاوة ، ومن النوافذ والستائر البيضاء يشع ضوء أصفر ممتلىء ، ضوء الدفء البيتى والاقتراب الحميم . وكان نحيلاً ، رقيقاً وفى وجهه الوسيم وداعة طفل وود صديق .

وفى الشارع الرئيسى وعيناه تستكشفان البيوت والوجوه القليلة ببكارة التعرف الأول ، التعرف الدهش المحب .

لمح عدداً من الأولاد يلعبون تحت ضوء أحد المصابيح ، تمهل أمامهم وتندت شفتاه ببسمة طفلة ، توقف الأولاد عن اللعب ، حملقوا فيه متسائلين فكبرت بسمته وسرعان ما انصرفوا إلى لعبة الاستخفاء التى كانوا يلعبونها .

انعطف فى أول طريق ، توقف أمام بيت صغير من طابقين ، رنا إلى الشرفة الخشبية القديمة ورفت على شفتيه بسمة ، تردد قليلا ثم اتجه إلى الباب العجوز ، صعد الدرج المتآكل الحواف ، تحسس السياج الخشبى الأملس ، عانقت أنامله استدارة السياج فى حنان ، توقف أمام الباب المغلق ثم نقر نقرات خافته وانتظر ، لم يفتح أحد ، قاوم خجله ونقر نقرات أقوى فلم ينبىء صوت عن وجود أحد بالداخل فهبط الدرج وراحة يده تنحدر على ملاسة السياج الزلقة .

اتجه إلى البيت المواجه ، تطلع إلى النافذة الكبيرة المفتوحة على مصراعيها ، فتح له عجوز قصير ناحل ، حملقت فيه عينا العجوز الباهتتان :

- من ؟

فردبصوت خفوت :

- أنا .

ولم ترف أجفان العجوز :

- من أنت ؟

وابتسم لوجه العجوز المتغضن :

- أنا يو . . . . .

ورد العجوز الباب فى صمت دون أن تختلج ملامحه

فتحت له امرأة طويلة ممتلئة عريضة الصدر ، فى وجهها الكبير سأم دفين قديم ، نظرت إليه بنصف عينين

فـاترتـين ، وأمسكت بالبـاب تهم بغلقه فخفض عينيـه ومضى .

قبل أن يطرق الباب انفتح بدفعة مفاجئه ، واندفع منه صبى ، توقف الصبى أمامه ، بدت فى وجهـه الصبيانى المتعجل عصبية ساذجة ، ورماه بنظرة عجلى وهو يـدفع خصلة شعـره النـافـرة ، وصفق البـاب خلفـه وانفلت مسرعا .

نـظر فى أعقـاب الصبى بـاسـماً ، ضحـك ضحكـة صغيرة ، ووقف متفكرا للحظة ثم استدار وابتعد .

مشى متمهلا يرنو إلى النوافذ والشرفات

فتح الباب كهل نحيل ، ممصوص ، داكن السمرة بارز الوجنتين لا يرتدى إلا ملابسه الداخلية البيضاء .

- ماذا ؟ . . من ؟

- أنا . .

- لا نريد شيئا . . لا نريد شيئا

ودفع الباب فى عصبية

استدار ورجع فى نفس الطريق الذى أفضى به ، إلى المدينة ، بعد خطوات توقف ، نظر إلى بيت جـديد من خمسة طوابق ، فتح الباب رجل بدين ، مربع ، وجهـه مستـدير بشعـر أسود مصقـول ، وفى عينيه الـواسعتـين صراحة عملية عارية وحادة ، وشفته السفلى ممتلئة .

ابتسم للرجـل ، اقتـرب منـه فحـدق فيـه الـرجـل مستفهما ، واجه الـوجه المستـدير الممتـلىء ببسمة رقيقـة صديقة فسأله الرجل بسرعة :

- ماذا تريد ؟

- أريد أن . . . .

وصفع وجهه الباب .

مضى فى الشارع الخالى ، ومن خصاص النوافذ المغلقة ينبعث الضوء فى خطوط مستقيمـة وحادة ، وفى مـلامحه ذوب أسى شفيف معاتب .

تمهل ، توقف أمام حديقة بيت صغير ، لمح من نافذة خفيضة مدفأة صغيرة يجلس أمامها رجل يتدثر بغطاء ثقيل وأمامه كرسى شاغر ، تأمـل الرجـل الذى ينفث دخـان لفافته ويحتسى كوبا يطوقه بكلتا يديه ، نظر إلى الكرسى الخالى ، وفى الحديقة كانت ظلال الأشجار أليفة وحانية تتماوج بينها شتلات من الضوء .

هم بالدخول فاعتـرض طريقـه كلب أسود صغـير . تطلع إليه الكلب بعينين معتمتين فى رأس فـاحم وأطلق نباحاً زاعقاً مسلولاً ، ابتسم للكلب الصغير ، حاول أن يربت عليه ولكنه تقافز فى النباح .

دار حول سور الحديقة الحديدى الصـدىء فلحق به الكلب واشتد نباحه وتعالى فى الشارع الهادىء فابتعد عن الحديقة .

عـاد به الشـارع الـرئيسى إلى خـارج المـدينـة ، إلى الخلاء .

. كان الخلاء رمـاديا ، وقمـر صغير فـاتر الضـوء يطل عليه .

استقبـل الخلاء متعبـا ، أوغـل فى طـريق الخـلاء ، توقف ، نظر إلى الوراء ، إلى أضواء المدينة ، وجلس فوق حجر على جانب الطريق .

اقتربت عربة يجرها جواد عجوز ، توقفت على مقربة منه ، وصاح قائدها بصوت أجش :

- ألا تنوى الرحيل ؟

- لا . . شكرا .

- عربتى آخر عربة تغادر المدينة .

- سأجلس هنا حتى الصباح

- الجو بارد والليل طويل

- لا يهم كثيرا . . سأنتظر هنا حتى الصباح .

وابتعدت العربة

وهزته رعشة برد فضم سترته إلى صدره ، وراح ينظر إلى أضواء المدينة الصغيرة .

القاهرة : رمسيس لبيب

بلا نهاية

بدر عبد العظيم محمد

كان يحس بخطواته تصل إلى أذنيه واضحة جلية تصاحبها دقات قلبه الخائفة المذعورة . الساعة تقترب من الثانية صباحا . يكاد بشق النفس أن يرى موضعاً لقدميه على الأرض الموحلة . الطريق إلى الوحدة الصحية ما زال طويلاً . . تذكر أنه خرج من بيته فى تلك الساعة المتأخرة من الليل إثر صياح زوجته وهى تعانى آلام الوضع . كانت الكلمات تخرج من بين شفتيها ضعيفة واهنة ، وهى تراه يستعد للخروج لا ستدعاء طبيب الوحدة :

- بلاش يا حمدان تروح الساعة دى . . أنت عارف لو خرجت يمكن ما ترجعش تانى . . بلاش يا حمدان . . أنا ممكن استحمل للصبح .

توقفت يديه عن إكمال لبس جلبابه . ولكنه لم يبال وخرج . مضى شهر تقريباً ولم يغادر المنزل . ضاقت به الحياة حتى تمنى الموت له ولأ سرته . أتهم ظلما بأنه قتل أحد أفراد أسرة عاشور ، تلك العائلة المشهورة المتحكمة فى أمور البلدة . ثلاثة قراريط يمتلكها توجد وسط أراضيهم الشاسعة . أرادوا شراءها . رفض . كيف يقف الفأر أمام الأسد ؟ قالها أحدهم . وجده بجوار الباب يوما بصلفه وعجرفته التى يعرفها عنه .

- اتفضل .

بنظرات كلها استنكار وسخرية لما يراه حوله من فقر يعشش داخل البيت جلس على بقايا كرسى قديم يضع ساقا على ساق .

- خيراً .

قالها حمدان . امتدت يد الآخر إلى جيبه لتخرج رزمة من النقود .

- ثمن الثلاثة قراريط وزيادة كمان . قلت إيه ؟

ارتسمت ابتسامة باهته على شفتى حمدان . اتجه إلى الباب .

- شَرَّفْت يا سى محمد .

امتدت اليد مرة أخرى بالنقود لتغيب داخل الجلباب .

- مش حتحصَّل الثلاثة قراريط ولا الفلوس كمان وحتشوف .

قُتِلَ بمجرد خروجه من منزله . لم يُتهم أحد بذلك . . أصبحت النية مدبرة لقتله . من بين أعواد الذرة التى تحيط بالطريق برز رأس تلمع فى وسطه عينان تحملان حقدا مميتا . اقتربت خطواته . سمع صوت بومة . أطلق ذلك

الصوت من كان يراقب الدار عند خروج حمدان منها . تحركت ما سورة البندقيـة فى اتجاه الخـطوات . انطلقت الرصاصة لتستقر فى جسد القادم . برز الشبح من بـين أعواد الذرة . وصل الآخر فى نفس اللحظة . انحنى على الجسد المسجى على الأرض ، وهو يشعل عود كبريت على الضوء الباهت تبين معالم الوجه ، تسمرت نظراته عليه . نهض واقفا وهو يطلق صيحة فـرح . نظر إلى الآخـر . استدار عائدا بينما يده تربت عـلى كتف زميله . خرجت الكلمات من بين شفتيه تحمل رائحة الموت الذى خيَّم على المكان .

- تسلم إيدك . . واحدة مفيش غيرها . يستـاهل . خلى الأرض تنفعه . ياللابينا .

لحظة سقوط الجسد على الأرض ، وفى أطراف القرية فى بيت منعزل عن بقية البيوت خرج طفل إلى الحياة يطلق صراخا متواصلا ، بينما تعلقت عينا والدته على البندقيـة معلقة على الحائط بجوارها .

أسوان : بدر عبد العظيم محمد



سعيد بكر | حكاية اختفاء "النص"

هرول الصبى فى فزع . . تلقفته أمه بين ذراعيها :
- ماذا بك ؟
تلعثمت كلماته :
- عاد يا أمى .
ربتت على ظهره . توجس قلبها خيفة :
- لا تجزع . أنت بين ذراعى .
جحظت عيناه ذعراً :
- لكنه عاد .
طردت هواجسها بعيداً :
- أرأيته حقاً ؟
- فوق السطوح .
قالت وقد ارتبك لسانها :
- نهيتك عن الصعود إلى السطوح .
- فقد يبتلع كل شىء .
- لا تخف . سندعو النص حالا .

١

لا يدرى أحد أى ريح قذفت به إلى الحارة . وجدوه بينهم رث الثياب كالح الوجه . أوغل فى الحوارى والأزقة . عابث الأطفال . عابثوه . قذفوا إليه بفتات طعامهم . وتحت المصباح الكابى جلس يزدرد لقيماته فى نهم .

حمد الله . واستطابت له الحارة وأهلها . قدم له شيخ الحارة عباءته القديمة . فرح بها . جاب الحوارى وهو يعرضها على الجميع . ظنوه وهو مقبل من بعيد شيخ حارتهم . تسبقه صيحاته المبهمة .

تساءل الصبية من أى مكان هبط عليهم . لم يجدوا إجابة على تساؤلهم . ولكنهم ألفوه بينهم صباحا ومساء . سمحوا له باللعب معهم . كان قصير القامة ، فناداه أحدهم متندرا :

- تعال يا نص .

ابتسم وشاع «النص» بينهم . واستطاب لقبه الجديد . وراح يرقص فى زهو صبيانى :

دثرت الأم ولدها ، وتنهدت .

- إنك لم تر عينيه بعد هبوطه من فوق السطوح .

- ربما تكون أوهاما .

- قلبى يحدثنى أنه رآه بحق .

- هل ذعرت الطيور ؟

- نزل عليها صمت غريب .

تذكر أنه لم يسمع صياحها عند الفجر :

- لم أسمع آذانها .

- وأنا لم أنتبه . . هل أذنت أم لا ؟

قال مرتابا :

- هل تظنين أنه رآه ؟

- ولدى لا يكذب .

- لماذا لم تستدع النص ؟

- فعلت .

- هل استطاع أن يطرده ؟

قالت الأم فى قلق :

- لم نعثر عليه بعد . .

- إذن فرؤ ية الولد خادعة . .

- ولدى لا يكذب . لم نعثر على النص .

ثم استطردت فى صوت يائس :

- لقد اختفى .

٢

فى الصيف دثرته السماء ، والتحف عباءة شيخ الحارة ، آوته كل الزوايا والأركان . لم ينهره أحد . نام فى الدهاليز والخبايا الآمنة . باح لـه الجميع بـأدق أسرارهم . وهـو يعيرهم أذنيه . يربت على الـظهور بحنـان ويعدو نحـو لا شىء .

قالت الأم :

- رأيت واحداً أم اثنين ؟

رد الصبى :

- لم أر إلا عينين تبرقان .

قال الأب :

- لابد أن نتأكد من وجوده أولا .

- وذلك الأبله اختفى من الحارة .

قال الصبى :

- أستتركه يلتهم كل شىء ؟

- بدونه لن نستطيع طرده .

صاح الصبى متسائلا :

- لماذا لا تطرده أنت يا أبى ؟ .

ارتبك الرجل . قال :

- كيف أواجهه وحدى ؟ .

تصاغر الأب فى عينى ولده . .

- أيفعل الأبله ما لا يستطيع أحد أن يفعله ؟ .

وابتلع الرجل ريقه وزاغت نظرات الأم .

٣

منذ وقت بعيد تهاوى أحد بيوت الحارة . تهدم . كان خاليا قبل انهياره . غادره أهلوه منذ لاحظوا اهتزازه الدائم وتصدع جدرانه . لم يفكر أحد فى بنائه من جديد . فظل أنقاضا يعبث بها الصبية . .

بين أنقاضه استقر جسد النص . . بنى له تعريشة من سعف النخيل والصفائح . فى الشتاء حين تسقط الأمطار تظل تطرق الصفائح فى عنف . يبتسم النص ويقف عند الباب ليراقب المطر . سأله أحد الصبية :

- أنت دائم الابتسام يا نص .

واتسعت ابتسامته بلا مبرر .

قال شيخ الحارة :

- لن نتأكد من وجوده .

قال الأب :

- لن يفعل هذا سوى النص .

صاح فى رجل يقف عند الباب .

- ابحث عنه جيدا ؟

- كأن الارض انشقت وبلعته .

قال شيخ الحارة :

- يجب أن نتأكد من وجوده أولاً ثم نتأكد : هل هو أنثى أم ذكر .

هتف الرجل الواقف عند الباب :

- الأنثى أشد شراسة ..

همس شيخ الحارة ..

- إن وجد الذكر ، فحتما ستوجد الأنثى .

ثم زعق فى الرجل الواقف عند الباب :

- اذهب وأتنى بالنص من تحت الأرض ..

٤

ادعى أحد كهول الحارة بأنه يعرف النص تماما . يقول إنه الوحيد الذى باح له النص بأسراره . عرف من هو ومن أين أتى . ولكن النص استحلفه ألا يبوح بقصته لأحد .

وتحت إلحافهم قال بأنه جاء من مكان بعيد . ربما يكون من الأرض الطاهرة أو من السماء . وإنه رجل صالح تقى ورع . وسيجلب كل الخير للحارة وأهلها . فأبشروا أيها الناس لقد عوض الله حارتنا كل الخير .

وصاح أحد الصبية :

- أهذا الأبله هبط من السماء ؟

وسخروا من الكهل .

***

استيقظ شيخ الحارة فزعا تحت وابل من الطرقات الشديدة على بابه . فتح الباب . اقتحمت امرأة البيت وانحطت على الأرض تلطم خديها .

- ماذا حدث ؟ .

- رأيته ..

وراحت تضرب رأسها :

- أنت أيضا ؟ أين ؟

- فى عشة الطيور .

- أمتأكدة ؟

- بحلق بعينيه فى وجهى .

ضرب كفا بكف وهتف :

- هذه مصيبة بحق .

٥

ذات يوم دوت فى الحارة صرخة حادة وتجمع أهل الحارة حول امرأة تحمل ولدها ، وتعوى عواء شديدا :

- لدغه أحدهم .

تساءل أحد الرجال :

- أين ؟

- بالقرب من البيت المتهدم ..

برز لهم النص مبتسما وراح يلوح بيديه ، نهره أهل الحارة ، ولكنه اتجه صوب المكان الذى حددته المرأة الثكلى . لم تمض دقائق حتى خرج النص يحمل بين يديه شيئا ناعما ورقيقا . بهت الجميع ، وأدركوا أن النص رجل مبارك . وأن كلمات الرجل الكهل عنه صادقة . فأدخلوه بيوتهم وجلس إلى موائدهم يأكل معهم فى صمت .

***

قال شيخ الحارة :

- كيف حدث هذا ؟

- رفض الناس أن يدخلوا بيوتهم .

- يجب أن نبحث عن حل ..

- بنوا لهم أكواخا من الصاج والخشب فى الأزقة والحوارى .

- وبيوتهم ؟ .

- غادروها ولن يفكر أحدهم فى الاقتراب منها .

وصفق بيديه فى يأس ...

٦

عند باب التعريشة رأى الصبية النص وهو جالس فوق كتلة من الحجر الضخم حوله كلاب كثيرة . . نبحت فى شدة وراحت تعض يده فى مداعبة . . أشار إليها فاستكانت وشملها صمت مخيف . . وقف النص وأشار بيده فجرت هنا وهناك ثم اختفت . . ابتسم النص . . وقال الصبية لأنفسهم أى مقدرة تلك التى تجعل إشارة من يد النص تجمع وتفرق هذه الكلاب . . وقصوا لأمهاتهم وآبائهم ما رأوه عند باب التعريشة ، فبسملت الأمهات وقال الرجال هذا والله ولى من أولياء الله الصالحين . . .

***

- لم نعثر له على أثر . .

قال شيخ الحارة :

- إنى والله أشتم رائحة جريمة . .

- لا أعداء للنص . . الجميع يحبونه . .

- ربما ضجر بالحارة وأهلها . .

وقال أحد الرجال المتجمعين حول شيخ الحارة :

- اختفى مثلما هبط حارتنا تماما . .

***

٧

شىء غريب ذلك الذى رآه الصبية . . النص يتربع فوق الكتلة الحجرية بجوار باب التعريشة . . وهناك أشياء ملساء وناعمة تزحف بين ساقيه وحول الكتلة الحجرية . . وهو يقذف بأشياء دقيقة أمامه فتتجمع الأشياء الملساء لتلتهم ما قذفه إليها . . وظل يبتسم ، وأكد بعضهم أنه كان يضحك بصوت عال . . . .

***

قال المسئول الكبير :

- لا تفكر فى اختفاء النص . . يجب أن نعثر على حل للقضاء على هذه الأشياء . .

صاح شيخ الحارة دون تردد :

- سأهجر البيت ولن أعود إليه . .

ضحك المسئول الكبير من أعماق قلبه ونظر إلى الجميع بلا معنى . . .

***

وحتى هذه اللحظة لم يستطع أحد أن يجلى ذلك الغموض حول اختفاء النص ، هل اختفى ضجرا من الحارة وأهلها ؟ هل قتله أحد ؟ هل دسوا له السم ؟ وتساءلوا ما الدافع ؟ وأين الجثة ؟

وزعق شيخ الحارة فى غضب :

- اقلبوا الحارة رأسا على عقب . يجب العثور على النص بأية وسيلة .

حين انطلق الرجال يبحثون فى أنقاض البيت المتهدم ، وداخل التعريشة ، وجدوا عباءة قديمة ومهترئة ملقاة فوق الكتلة الحجرية بجوار باب التعريشة . وحين حملوها إلى شيخ الحارة هتف غير مصدق . .

- عباءتى . . .

قال شيخ الحارة فى يأس مرير :

- حاولنا ولم نستطع أن نفعل شيئا . . إنها سريعة الظهور والاختفاء . .

- فلنلقى فى طريقها ببعض الطيور المسمومة . .

- ابتلعت كل طيور الحارة . .

قال الرجل الواقف عند الباب :

- ليس أمامنا إلا أن نهدم الحارة فوق رأسها . .

ضحك المسئول الكبير وقال لشيخ الحارة :

- ماذا تفعل لو رأيت إحداها فى حجرات بيتك ؟ .

السعودية : سعيد بكر

قالت إنها قادمة

محمد المنصور الشقحاء

١

كان القدوم متأخرا جدا ، لذلك زرعت الحالة فى مقلتيه دمعة كبيرة انساحت فوق وجنتيه .

لم يحاول مسحها ، ولم يهتم بالدهشة التى انزرعت فى عيون من حوله . . إنها قادمة . قالت ذلك منذ ثلاثة أيام فقط . فرح كثيرا . لم يكن يتوقع أنه سوف يرفض كل أيامه الراحلة التى لا يتذكر منها سوى أن العام ثلاثمائة واثنين وخمسين يوما . وأن العام ايضا اثنا عشر شهرا والشهر ثلاثون يوما ، والأسبوع سبعة أيام ثابتة ثبات الانسحاق المزروع فى أعماقه منذ أول يوم أطل فيه على هذا العالم . .

٢

قالت إنها قادمة . قالت ذلك منذ ثلاثة أيام فقط . أجل ثلاثة أيام ولكن هل حقا هى قادمة ؟ ماذا تريد منه ؟ إنه شىء بالٍ ، انتهى منذ خمسين عاما . وسوف تتراكم أعوام الانتهاء . حتى تصل النهاية الأخيرة . .

تلفت حوله . تذكر صباه . طفولته البائسة ، وطريق المدرسة الرملى وقدمه الحافية . ثيابه المهلهلة . زوج أمه الذى لا يعرف شيئا سوى أهل زوجته السابقة ومقدار اعتزازهم باحترامه لهم ، حتى لو كان فى ذلك ضياع زوجته الثانية وأبنائها من زوجها الأول .

٣

احترقت المراجل فى داخله . إنها ثلاثة أيام وهى فى طريق الآتى . دقت الأبواب . . فانساحت جميع الأقفال . ومع ذلك أجهش بالبكاء لا يدرى ماذا يقول .

(اننى أقف وحيدة . لا أحد يهتم بى . أبى أيضا لا يعى أن لى دورا ، وأننى كيان من لحم ودم ، لى مشاعرى ، لى مقدرتى على أن أقول لا . . بكل ما فى أعماقى من مقدرة) .

وتذكر أنه لم يقل فى حياته - لا - كان عليه أن يذهب إلى المدرسة حافى القدمين . أن يترك الدراسة ، أن ينتقل من مدرسة إلى أخرى ، أن يبحث لذاته عن وظيفة . أن يتزوج . أن يتنازل عن كل شىء . وذلك من خلال - نعم - التى انسحبت على أيامه منذ ألف عام دون أن يعترضها مانع . حتى أنهيال الصخور فى طريق الأبدية كان يترقب مروره ، ثم يغلق الدرب حتى لا يشاركه الآخرون خوفه .

(ذات يوم وجدت والدتى صورته معى . أقامت الدنيا ولم تقعدها . قررت إحراقى بمنعى من الذهاب إلى المدرسة . أغلقت جميع الأبواب فى وجهى ، حتى وأنا قادمة إليك كانت تأتى معى) .

٤

كان الخوف . . مصلوبا فوق الأشجار التى أمر بها ، ينذرنى بأن التعب أخذ يسرى فى جسمى كما تسرى العثة فى الثوب البالى ، وأن علىّ أن أتوقف لأسترد أنفاسى . لكن صراخهم يصم أذنى ، يحرق توقفى ، يحرق الأرض تحت قدمى لأحث السير . .

(البارحة أخذت أقلب كتبى وأوراقى تذكرت أنى كنت أكتب أشياء لنفسى ، وأخذت أقرأ وشاهدتنى والدتى أبكى وحيدة فى فراشى . فأخذت تتأملنى بحزن موقوف ، ثم ضمتنى إلى صدرها وشاركتنى البكاء) .

أنا لم يشاركنى أحد البكاء تذكرت ذلك . وصلتنى برقية بأن إحدى شقيقاتى دهمتها سيارة وهى عائدة من المدرسة .

تركت عملى . خرجت لا ألوى على شىء وإذا بى فى موقف السيارات . لم تكن فى عينى دمعة واحدة ، إنما قلبى كان يبكى ، وركبت عربة أجرة متجهة إليك . كان بجوارى شخصان فى المقعد الخلفى ، أحدهم قدم من وراء البحار للعمل ، والثانى لزيارة أسرته . .

كان الطريق طويلا . . ونحن نجتازه اختفت الشمس ، تسرب الظلام إلى العربة التى تسير وحيدة وإذا بيد الثانى تتسلل تبحث عن شىء لا أدرى ما هو . لم أقل - لا - ضمت قررت أن أتجاوز المحاولة .

(أخذت والدتى تهتم أخيراً بى . سمحت لى بالعودة إلى المدرسة . . . ذهبت معى واعتذرت عن سبب غيابى قررت أن تمد لى يد العون) .

أصبحت تلك الرحلة شيئا وهميا لأننى كلما تذكرتها أشعر بالحزن والاشمئزاز فى ذات الوقت . اذ أنه ما أن وصلت العربة حتى ترجلتها هاربا . . وأخذت أبكى وأنا أبحث عنها بين المستقبلين . . كانت أجملهم . .

وكانت أقرب الجميع إلى نفسى . ولم يشاركنى أى وجه من المستقبلين البكاء فقط كنت الوحيد الذى يبكى . حتى وأنا أستقبل رفاقى السابقين الذين علموا بمقدمى وكانت السلوى الوحيدة أن أعود من حيث أتيت لأكون غريبا . .

(تزوجت أختى لم يبق غيرى فى الدار . سوف يزوجوننى فى يوم قادم) .

٥

قالت إنها قادمة . قالت ذلك منذ ثلاثة أيام . وتذكر أنه لا يستطيع عمل شىء .

السعودية : محمد المنصور الشقحاء



جدتى

أميرة عزت

كان هناك رجل طويل أسمر يرتدى ملابس بيضاء ، ويضع على رأسه طاقية ، يحضر الأكل لجدتى . كانت تبتسم ، لكنها لم تكن تقول شيئا . ولم تعد تنام عندنا .

ذهبت إلى مكان آخر ، لونه أبيض ، أيضا الأبواب والشبابيك بيضاء . . . . كان مكاناً جميلاً للغاية ، لكن ليس عندها تليفزيون ، ولا تليفون ، مثل الذى فى شقتنا .

لم تكن سعيدة هناك . . قالت ماما : إن جدتى خائفة . سمعتها تهمس بهذا الحديث لأبى ، ولم أفهم : لماذا تخاف جدتى ؟ لقد قالت لى : إن الكبار لا يخافون من شىء . وعندما كانت تعيش معنا ، لم تكن تخاف من الظلام ، ولا العفاريت .

مسكينة جدتى . . . .

كان أقاربى كلهم يزرونها يوم الجمعة فقط . أما أنا وماما فكنا نزورها كل يوم تقريباً . فى أول يوم ذهبت إليها ، قبلتها ، جلست بجوارها على فراشها الجديد . سألتها :

هل ستسكنين هناك ؟ .

قالت :

- نعم ولمدة غير محدودة .

قلت لها :

- لن تسكنى معنا بعد الآن ، لن تحكى لى حدوتة كل يوم . أنا وحيد يا جدتى . «تامر» أخذ الكرة التى اشتريتيها لى . وماما طلبت منى ألا أقول لك حتى لا تغضبى منه ، ولا تشترى له هدايا أخرى . لكنك ستعرفين كل شىء حتى إذا لم أقله لك . أنا أنام فى الفراش وحدى يا جدتى . وعندما أذهب لأنام فى حضن ماما بابا بيزعل ، ويزعق لماما . . وماما تعبانة جداً . تبكى دون أن يراها أحد . فى كل مرة نأتى لزيارتك بابا يتشاجر معها . بابا ليس شريرا يا جدتى ، لكنه يطلب منها أن تعد الطعام ، وتغسل الثياب ، وتنظف المنزل ، وبعد ذلك تأتى إليك ، وهو يقول لها ألا تأتى إليك كل يوم . يكفى يوم واحد فى الأسبوع . لكنى لا أستطيع أن يمضى يوم واحد دون أن أراك . أنا أحبك يا جدتى . أحب شعرك الأبيض . وأحب الحواديت التى تحكيها لى . . . .

لكنها صممت على البقاء .

ربما يمكننى أن آتى أنا إلى هناك لأسكن معك يا جدتى . سأكون هادئا مطيعا . سأعطيك الدواء كل يوم (كما تفعل ماما معك) . وعندما تنامين سأغطيك (كما كنت تفعلين

معى) . يجب أن أهتم بك يا جدتى .

بالأمس جمعت ثيابى لأعيش معك ، لكن بابا شخط فى ، وماما لم توافق . لا أعرف لماذا ؟ يمكننى أن أنام بجوارك على الفراش . أليس كذلك يا جدتى ؟ الفراش عندك واسع . وذلك الرجل الطيب الذى يحضر لك الطعام لن يقول لا . إنه يحبنى . يبتسم لى كل مرة . وإذا لم يكن عندهم طعام كثير (كما تقول ماما) فلن آكل كثيرا .

أما ذلك الدكتور فلا بد أنه إنسان شرير يا جدتى . لقد سمعت ماما تكلمه ، وهو يهمس لها بشىء لم أفهمه . لكن يبدو أنه قال لها شيئا سيئا للغاية . لم أفهم يا جدتى . بكت ماما . وأصبحت حزينة ، ولم نعد نزورك . وكلما سألت ماما عنك لا تجيب .

واليوم طلبت منى أن أكتب لك خطابا أرجو أن يصلك بسرعة ، وأن تردى على سريعا .

أنا يا جدتى أريد أن أقول لك شيئا فلا تغضبى منى . أنا لا أحب ذلك المكان الأبيض الذى أخذك منى . هذه هى الحقيقة . فقط لا تغضبى منى ، فأنك أحبك . تصبحى على خير يا جدتى .

القاهرة : أميرة عزت



الميراث

عبد المقصود حبيب

خمس عشرة سنة ، مرت على وجودى فى ألمانيا . صرت ألمانيا تقريباً - هكذا يتصور الناس هناك - لأنهم لا يرون إلا الشكل والمظهر ، ولا يستطيعون تجاوزهما إلى ما وراء ذلك من الأحاسيس ، ونبع الدماء ، وبذرة الانتماء التى لا يمكن أن تمحوها عوامل الطبيعة مهما قويت .

ومرة واحدة - بعد هذه السنين - سيطرت على فكرة العودة إلى الوطن . وأخذ هذا الخاطر يلح ، ويزداد مثوله ، كطيف المحبوبة البعيدة أو المهاجرة دون كلمة وداع أو أمل فى لقاء . يراها المحب فى كل شىء تقع عليه عيناه ، تملأ فكره وقلبه ، وتتحرك معه ليلا ونهاراً ، وتطبع صورتها تفصل بينه وبين كل ما يريد .

لم أستطع الفكاك من ذلك الحلم ، رغم محاولات يائسة صورته لى نزوة لا تلبث أن تنتهى ، لكنه لم ينته ، بل كبر وعظم ، وصار عملاقا .

فى الطائرة لا أدرى لماذا أو كيف خطرت لى فكرة السفر إلى قريتى التى لم أرها منذ أربعين سنة ، والذهاب إلى الحى الذى أمضيت فيه عددا من سنى طفولتى ، أيام أن كان أبى محاميا فى مركز المديرية ، ونقيم معه فى أحد أحياء هذه القرية . . الذى ولدت فيه وعشت حتى سن العاشرة تقريباً حيث لعبت كرة القدم «أو الكرة الشراب» حافى القدمين ضمن فريق أطلق عليه أعضاؤه اسم الراية الخضراء ، بالرغم من أننا لم نكن نرى وقتها لونا أخضر لا فى ملابسنا ، ولا حياتنا ولا حتى كتبنا . لم نكن نراه إلا فى حقول البرسيم والقمح ، قبل أن ينضج ويصير ذهبا ، يكسو الأرض بنضارة تحت أشعة شمس يونيو الساخنة .

كان شوقى لا يقدر لرؤية قائد ذلك الفريق ، عبد الحميد ، ابن صاحب البقالة التى كانت تقابل منزلنا ، وصاحبها - أبوه - كان صديقا لأبى ، رغم كبر الفرق بينهما ، فأبى تخرج من مدرسة الحقوق ، أما أبوه فكان لا يقرأ ولا يكتب ، وأبى لا يحب المال الا بقدر ما يسد الحاجة ، وهو بقال يحاول أن ينحت مكسبه من جلود الناس . وأبى كان صغير الحجم رقيق العود لا يسير إلا وفى يده منشة ، وهو كان طويلا عريضاضخم اليدين فى قوة مخيفة ، لا يسير إلا والذباب محيط به كموكب للحماية لما يعلق فى ثوبه الذى لم يتبدل فى سنوات عيشتى هناك ولو مرة واحدة . وكل يوم كانت تزيد فوقه بقع الزيت والدهون والعسل التى كانت بعض الذبابات تلتصق بها ولا تغادر المكان مطلقا رغم مفارقتها الحياة .

أما عبد الحميد ، وهو أكبر منى بخمس سنوات ، فكان وقتها صورة مصغرة من ملامح أبيه ، وكان يحب الكرة حبا لم يضارعه عنده حب آخر . ومن أجل ذلك كان

يختلق قصصا وحكايات لكى يبتعد بنفسه عن استعباد أمه وأبيه ، ويذهب إلى حيث يختفى الفريق ليلعب معه ضد فريق (النحلة) ، وعندما كنت أكتشف حيلته كان يخيفنى بأنه سيدعو الله أن يكف بصرى ، ويستل سمعى ، إذا أخبرت أمه أو أباه بذلك .

وفى بعض الأحيان كان يلح على أبى أن يخبره عن أنباء الكرة التى يقرؤ ها فى الجريدة ويقول لى :

- لو ذهبنا إلى هـذه البلاد البعيـدة للعبت فى مركـز الهجوم ، وسأكون قائد فريق ، ولن أعود ثانية إلى هذين الشيطانيين .

- وكان يقصد بهما أمه وأباه . لقد عانى من تسلطهما عليه ، وقال لى ذات مرة وهو فى شبه حلم كبير :

- لا يستطيع الواحد أن يتقدم فى كرة القـدم الا فى تلك البلاد البعيدة سـأذهب إلى هناك حتى لـو مات أبى ومـاتت أمى ، ولـو بقيت وحيـدا فى العـالم . ليحتـرق البيت ، وتحترق البقالـة وليحترق الجميـع حتى أتحرر ، وأذهب إلى هنـاك ، وأصبح مثـل حنفى ومهـران . . . و . . . و . .

***

كانت الكرة فى دمه ، وتلافيف أفكاره ، طغت على كل شىء فى حياته ، فأقسى الفترات العصبية التى كان يمـر بها . . تلك التى نادته فيها أمه أن يحضر لها شيئا ، أو أمره أبوه أن يباشر البقالة حتى يعود من دوار العمدة . ولكن قلبه كان طيبا شفافا ، لا يمكن لأحد عرفه أن ينساه . كانت شفافية هذا القلب هى سبب بقاء ذكراه عندى . والدافع إلى الذهاب للسؤ ال عنه ورؤ يته بعد هذه السنين التى مرت .

***

وأنا أقطع الطريق فى سيارة أجرة من القاهرة إلى تلك القرية فى أقصى الصعيد ، ملأتنى التصورات بأن ثلاثين سنة تغير كل شىء . فهل يا ترى سأجد شيئا مما كان لا يزال قائما ؟ هل سأجد أنـاسا لازلت أرى صـورهم فى مخيلتى ؟ من مات ومن بقى ؟ رغم أن دائرة معارفى كانت قليلة ولم تتعد بضع زملاء سن أو كتاب . وفريق كرة القدم تحت شعار الراية الخضراء .

تغيرت بالفعل أشياء وأزيلت أشياء ، واحتلت مكانها أشياء أخرى ، فمنزلنا لم يعد هناك . حل محله شبه متنزه صغير . لا يفى بأكثر من عدة شجيرات بدت قاحلة تحت وهـج الشمس ، وأعواد من الحشـائش البريـة تصـارع جفـاف التربـة ، وأقدام المـارين من فوقهـا ، من أجل استمرار حياتها . ولكن دكان البقالة لا يزال قائما . كما كان فى تلك الأيام البعيـدة . باب من الخشب ، بعـده حاجز من زجاج قذر ، تقبع خلفه بضائع لا يعـرفها إلا صاحب الدكان عن طريق اللمس والممارسة ، لم يستجد عليه إلا مصباح كهربائى مدلى من سقفه بحبل مجدول من روث الذباب والناموس .

***

اكتفيت بهذا المعلم مفتاحـا لكل مـا أريد . واتجهت اليه .

وجدت فيه رجلا طويل الجسم ، قوى اليدين عريض المنكبين ، معقوف الشـاربين . قـرأت فى ملامحـه صورة ناطقة من والد عبد الحميد . حييته . ووجلت أن أمد يدى إليه قبل التأكد ، فرد باقتضاب وهو يقلب أشياء فى أحد الأدراج وقال :

- طلباتك .

أنا لا أطلب ابتياع شىء من الـدكان . ولكن أريـد استرجاع الماضى ولقاء عبد الحميد فقلت له :

- أنا فوزى .

لم يرفع رأسه عن تلك الأشياء وقال ؟

- أهلا وسهلا . . طلباتك يا سيد فوزى

ثم بعد لحظة غاية فى القصر استطرد قائلا :

- لكن . فوزى من .

ورفع رأسه إلى . لم يعرفنى . لكنه أخذ يحدق . ثم رفع يده اليمنى إلى جبهته . لم تسعفه الذاكره بعد . بالطبع قد تغيرت أنا تغييراً كاملا . تركت القرية فى سن تقبل تغييرا

فى الملامح والطباع وكل شىء . كنت فى الثانية عشرة . أما هو فكان فى الخامسة عشرة . سن تحمل بعض الملامح الثابتة .

- عاجلته وقلت له :

- ألا تذكرنى . . فوزى والكرة ، ورغبتك الكامنة فى حريق الدار ،،والذهاب إلى تلك البلاد البعيدة .

انتفض وانتفض معه قلبى . وقفز هو من فوق بنك الدكان ، وأخذنى بين ذراعيه القويين ، وأخذ يدور بى فى الساحة أمامه . وكأنه بطل إحدى المسرحيات العاطفية ، يحمل حبيبته بين يديه ، يكاد يطير بها فوق السحاب . لم أستطع محادثته حتى تركنى . وأخذت الدموع تنساب من عينيه وجلس على الإفريز يقهقه مرة ويبكى مرة أخرى ويقول :

- فوزى . ابن المحامى . أين أنت كل هذه السنين . فيك الخير . لماذا أنت هنا .

- ماذا عملت طول هذا العمر . الدنيا الغادرة . لم تترك أثرا . فقد تركتنا .

- الدنيا غدارة بالفعل . قضى أبواى ولكنى لم أجد حريقى التى كنت أتمناها بفقدهما . لم أذهب إلى تلك البلاد البعيدة . بقيت هنا . فليست لى حرية أخرى . من البقالة إلى البيت ومن البيت إلى البقالة . حتى المركز لم أذهب إليه إلا مرة واحدة . فتاجر الجملة يحضر ما أريد إلى هنا .

- فقلت له :

- والكرة ؟

قال :

- أغرقتها فى برميل الزيت أو العسل . المهم غرقت فى أى شىء ولم يعد لها وجود . وأنت احك لى . ماذا فعلت وتفعل ؟ أين أنت ؟

- حكيت له . وقال :

- صحيح أنت الذى ذهبت إلى تلك البلاد البعيدة . لكن قل لى : هل تلعب الكرة هناك ؟

قلت :

- لا . . لم يكن ذلك عشقى الأول . فلم ألعبها منذ تركتك .

***

طالت بنا الجلسة ، والزبائن يأتون واحدا بعد الآخر ، فلم يذهب إليهم . ودخل صبى فيه شبه كبير منه يبلغ حوالى العاشرة ، أراد أن يستأذنه على استحياء أن يلعب الكرة مع أصحابه ، فإذا به يضربه على وجهه براحة كفه الغليظة ، وقال له :

- خذ بالك من الزبائن وإلا ذبحتك .

فجرى الصبى فى هلع وخوف باديين ، إلى داخل الدكان يلبى طلبات الزبائن ، وبين الحين والحين يأتى صبى يمثل ، وكأنه يريد أن يشترى شيئا ، فيشير إليه الصبى من داخل الدكان إلى عبد الحميد الجالس أمامه معى ، ولقد فهمت من الإشارات أنه يقول إنه جالس كالسد أمامى ولا مهرب لى منه . ويرفع يديه إلى السماء وكأنه يدعو فى قرارة نفسه بموت أبيه ، حتى يجد حريته للعب الكرة . . ومن يدرى ربما يفكر هو الآخر فى السفر إلى تلك البلاد البعيدة . أليس الخلف من السلف ؟

أوغل الليل ، وإذا بالصبى ينفد صبره ويقول :

- ألن نغلق حتى أذهب لأتعشى ؟

فقال عبد الحميد :

- اليوم معك حق . . فنحن اليوم فى شرف التاريخ القديم الذى لم تعرفه أنت .

***

وذهبنا سويا للعشاء عنده .

القاهرة : عبد المقصود حبيب

الموت والميلاد

عاطف فتحى

من مطلع النهار ، وأنا مازلت أنتظر . أترقب . والخوف يأكل من روحى القلقة المتوجسة ، مساحات تتزايد كلما امتد الوقت وطالت المعاناة .

أتسمر فى مقعدى على ذلك المقهى القابع عند مدخل الحارة ، أتطلع إلى الجدران الجدران الشاهقة لجامع «المتولى» بمئذنته العالية ، وبوابته الشهيرة التى تعج بالداخلين والخارجين ، بينما تلتقط عينى تلك الجملة المكتوبة بعرض الحائط ، بطلاء أسود حولته الفصول المتعاقبة إلى لون رمادى باهت «سنبكيك حتى الموت» . . وابتسم فى رثاء للولاء الذى ضاع ، وأنا أحول بصرى بعيدا . ويتناهى إلى سمعى صوت تلاوة القرآن يتردد من أحد الميكروفونات . كان اليوم هو الجمعة ، وكان الناس يتوافدون على الجامع من الغورية وتحت الربع والأشرافية . شراذم متتابعة ، يرتدى بعضهم الجلاليب البيضاء ، ويطلقون لحاهم ، يتوقفون ، يصعدون الدرجات الرخامية فى خشوع ، ويخلعون نعالهم ، ويدسونها تحت إبطهم ثم يدلفون .

تذكرت كيف اجتذبنى ذلك الجو المعبق بنفحة الإيمان ، وسيطر على فجر اليوم . وأنا أقبض بأصابعى المتقلصة من البرد على كوب الشاى الساخن ، وأشعل سيجارتى ، حينما سمعت المؤذن يكبر ، بصوت صاف حلو النبرات . . لا أدرى ما الذى ساقنى إلى الدخول ، متهيبا ، إلى صحن المسجد ، رغم أننى لم أقرب الصلاة منذ زمن بعيد .

دخلت . وانحشرت وسط زمرة المتعبدين . وأحسست بوحشتى تتبدد ، وأنا بين هذا الجمع القليل من البشر ، الذين ينعمون - ولا شك - براحة اليقين . أصلى وأسجد ، وأنصت إلى صوت الامام يتلو الآيات بصوت خاشع ينفذ إلى القلب .

وصافحنى جيرانى ، وقالوا لى «حرما» ببشاشة وود ، فارتبكت ، وتوقفت الكلمات على شفتى ، وابتسمت خجلا وأنا أنسحب للوراء ، لأستند على عامود الرخام الجرانيتى فى الركن منهكا . وابتهلت لله أن يمنح امرأتى القوة والعزيمة ، لتجتاز «المحنة» ، وأن يهب «نينه» الصبر ، والسلوان ، وطمأنينة الروح ، فى ساعتها العصيبة .

خرجت مسرعا من المسجد . وهرعت إلى «حوش آدم» . خطوت داخل حوش البيت القديم ، واكتنفتنى تلك الظلمة المشبعة بالرطوبة ، ودب إلى قلبى رغما عنى ذلك الخوف الذى انغرس فى أعماقى منذ الطفولة ، ولم

أستطع التخلص منه . الخوف من شبح الموت الذى يكمن فى الزوايا المعتمة . صعدت الدرجات الحجرية المتآكلة ، مستندا على الدرابزين الخشبى المهتز ، وأنا ألهث ، دفعت باب الحجرة برفق ، وأنا أكاد أسمع صوت ضربات قلبى ، ودخلت متسللا .

كان أبى لا يزال يقعد هناك على طرف «الكنبه» . عيناه احمرتا ، وبدا كما لو كان قد كبر عشر سنوات منذ تركته قبيل الفجر . وكانت «نينه» ترقد على ظهرها ، وقد أسندت رأسها على وسادة مرتفعة . كانت مغمضة العينين ، وصوت أنفاسها المنتزعة ، يشخب فى وهن . . وتسكن حركتها هنيهة ولا يكاد يسمع لها صوت شهيق أو زفير . ثم تنطلق بغتة شهقاتها ، متقطعة يصحبها شخير ، بينما يشحب وجهها شحوبا مخيفا .

جلست لصق أبى ، واحتضنته مواسيا ، وشعرت بضآلة هيكله ، وهشاشة جسده . وكدت أبكى ، لكنه داعب خدى مشفقا وسألنى بلهفة :

– ايه الأخبار عندك .

قلت بلا مبالاة مصطنعة :

– لسه .

دفعنى برفق وقال :

– طيب قوم انت دلوقتى . وابقى تعالى زطمنى . وإن شاء الله خير .

نهضت مترددا . وملت على فراش الجدة ، وتحسست جبهتها الناصعة العريضة فراعتنى برودتها . وانحنيت فوقها ، وقبلت عينيها الكبيرتين ، كأنما أودعها وداعى الأخير ، ومضيت .

ولم أستطع أن أمنع نفسى من البكاء فى الطريق . لقد كنت أودع فيها طفولتى وذكرياتى ، وجزءا عزيزا من نفسى . كانت أمنيتها الوحيدة – كما قالت لى – أن تعيش فقط حتى تحمل طفلى الأول بين ذراعيها وتهدهده ، وتحتويه بين صدرها ، كما احتوتنى منذ صباى ، ومنحتنى قلبها العطوف الكبير ، لكن الموت لم يمهلها .

مسحت الدموع التى أغرقت وجهى ، وتوقفت عند مدخل «القربية» حيث تفجؤك رائحة الجلود المدبوغة فى الحوانيت المنتشرة فى الدروب ، وتطل عليك تلك البيوت القديمة بمشربياتها المحطمة .

كانت أم زوجتى الأرملة الوحيدة تشغل حجرة صغيرة فوق سطح واحد من تلك البيوت ، وكان يشبه فى نظامه بيت جدتى تماما ، غير أنه كان يضج بالحياة اكثر من بيتنا الذى يشمله على الدوام سكون راسخ ثقيل .

يبهرنى هنا كم الحيوات التى تزحم المكان ، كلما ولجت من الباب العالى إلى الحوش الذى تتناثر على جنباته حجرات مفتوحة الأبواب على الدوام . ألمح فيها الأسرة العالية ذات الأعمدة النحاسية . وفى الأركان تفح مواقد الجاز ، وتنفذ إلى الأنف روائح تقلية لطبيخ يجهز للغداء . وفى المنور المجاور للسلم أسمع رفيف أجنحة أسراب الحمام وهديله ، فى العشش الملصقة على قمة الحائط .

وأجتاز الحوش مطأطىء الرأس . يفعمنى ذلك الحس الانسانى بالألفة بينما يحيينى الجيران ، وينادوننى باسمى مجردا ، تعبيرا عن مودة صادقة . وتتسلل إلى نفسى طمأنينة راسخة تنبع من إحساس حقيقى بالترابط ، وأقفز درجات السلم مثنى فثلاث ، وأنا ألهث وقلبى يضطرب داخل صدرى ، بينما أدعوا الله أن يكف عن تعذيبى ، وينهى ذلك الموقف .

وعند بسطة السلم الأخيرة ، على مشارف السطح ، يصك سمعى صوت صرخة فاجعة منتزعة من القلب ، فيها عذاب لاطاقة لأحد على احتماله . حبست أنفاسى ، وتسمرت فى مكانى . شلنى الخوف وعضضت شفتى بقسوة . ووجدتنى أندفع إلى داخل الحجرة التى احتشد عند بابها جمع من النسوة والبنات . نظرن إلى بإشفاق .

كانت ممددة على الأرض ما تزال . وكان وجهها المحتقن يتفصد عرقا ، وقد انتفخت عيناها . وكانت «المرأة» تربض عند أسفل ساقيها المفتوحتين ، وقد غطتها بملاءة بيضاء توسخت من طول استخدامها . كبوت على ركبتى جنب رأسها الأشعث ، ومسحت على وجهها بمنديلى ، وتناولت كفها النحيلة بين كفى ، ونظرت إليها مشجعا . تطلعت إلى بعينين دامعتين ملؤهما توسل أخرس . ولم تنطق .

وجاءتها الطلقة أخيرا ، عنيفة ، مكتسحة ، جعلت ظهرها يرتفع عن الأرض فى انتفاضة سريعة مفاجئة . وجعلتها رجة الألم تعض يدى منفعلة دون أن تدرى .

قالت المرأة التى بدا عليها الاعياء هى الأخرى :

- خلاص هانت يابنتى . الراس قربت تخرج . بس أنت شدى حيلك .

- موش قادرة . . تعبت . . هموت .

وطلبت المرأة قبضة من السكر ، حشت بها فم الراقدة الذى علاه الزبد ، وأغمضت عينيها فى شبه سبات . قفزت المرأة وصفعتها بقسوة . ورجتنى أن أخرج ، وأشترى لها بعض العطارة .

خرجت وأنا أكز على أسنانى ، وهرعت مرة أخرى إلى المقهى وجلست أنتظر . تطلع إلى صبى المقهى فى دهشة . وأحضر لى كوبا من الشاى ، وقال بشفقة واضحة :

- أرص لك تعميرة ؟

هززت رأسى نفيا ، وسألته عن عنوان المستوصف القريب من هنا . قال لى بشرح مستفيض ، إنه فى الحبانية عند مدخل شارع محمد على . قلت لنفسى : إنه لم يبق أمامى سوى قابلات المستوصف . إذا لم ينته الأمر بعد مهلة أخرى . وفكرت أيضا فى اللجوء للمستشفى ، رغم كراهيتى للمستشفيات الميرى ، وتذكرت عجزى عن الاستعانة بطبيب للولادة ، لضيق ذات اليد ورضوخى لفكرة زوجتى فى الاستعانة بالداية رغم شكى فى كفاءتها .

وتذكرت آخر مرة كنا فيها معا . . مضطجعين فى الفراش ، فى ساعة متأخرة من الليل . وكانت تحس برفسات قدم الطفل على جدار بطنها المشدود تخزها . وأمسكت بكفى فى توسل وقالت :

- ياترى لو مت وأنا بولد . . حتتجوز تانى . . حتنسانى ؟

وضعت كفى على فمها لأسكتها . ونظرت إليها عاتبا ، بينما قلبى يخفق هلعا . وظلت تلك الفكرة التى أثارتها تلح على خاطرى ، وتؤرقنى كعصاب قهرى طوال الأيام التالية .

«لو أنها ماتت» قلت لنفسى . «كيف سينتهى بى الحال ؟ . يا الهى ترفق بها . ماذا يبقى لى لو أنها قضت نحبها وهى تلد ؟ انها الآن عزائى الوحيد وملجئى ، فلا تنتزعهامنى !» .

وتذكرت الخطابات الساذجة التى كانت ترسلها لى بين الحين والآخر ، وقتما كنت بالجبهة أثناء الحرب الأخيرة . . كانت رسائلها تبدد وحشتى أيام الانتظار الطويل . . كنت أعود إليها لأعيد قراءتها مرارا . . وأبتسم لطيبة قلبها ، ولطريقة تعبيرها المباشر عن عواطفها بلا مواراه .

وحين انتهت الحرب ، وسرحت مرت على أيام عسيرة كنت فيها بلا عمل . وتلقفنى وقتها احساس بالضياع والوحدة ، وظلت ذكريات الأيام المريرة التى قضيتها «هناك» تعاودنى وتبرق فى مخيلتى بإلحاح صورة وجوه الأصدقاء الذين فارقونى إلى الأبد . . وراودتنى مراراً فكرة الانتحار . . لم ينقذنى منها سوى وقوف «نادية» بجانبى ، ومؤازرتها لى .

وحين تجرأت وطلبت منها أن تعيش معى . . تتزوجنى ، قبلت بلا قيد ولا شرط . ولم أكن أملك حتى وظيفة مستقرة ، أو مستقبل مضمون . قبلت أن تشاركنى حياتى فى الغرفة المتواضعة الملحقة بمنزل جدتى فى حوش آدم . لم تعايرنى أبدا بفقرى . . كانت تعمل فى مصنع للنسيج خارج القاهرة . . وكنت أظل أحيانا كثيرة بلا عمل ، لكنها لم تشك ابدا . كنت أناديها دون أن أدرى ، فى بعض الأوقات ، بكلمة «ماما» . ولم أكن اشعر بأى غرابة لأنها كانت تمنحنى هذا الاحساس بالبنوة . . قلت لها إن صحتها لن تتحمل مشاق الحمل وآلام الولادة ، لكنها كانت تحلم بأن يكون لها طفل منى . . وكنت أيضا رغم احساسى بالمسئولية التى ستلقى على عاتقى من جراء ذلك اشعر برغبة حارة فى اختبار مشاعر الأبوة . كنت أسأل نفسى بدهشة حقيقية ، كيف تواتينى الجرأة على الإتيان بطفل برىء إلى هذا العالم البشع ؟

واستعدت إلى ذهنى منظرها وهى تغمض عينيها فى اعياء ، ويشحب لونها . وأحسست بمقدار العذاب الذى تعانيه . . وعاودتنى من جديد فكرة احتمال موتها . فانتابنى القلق . . لكننى عزمت أن أطرد هذه الفكرة من

رأسى . . قمت . . واتجهت ناحية كشك بائع الجرائد عند زاوية بوابة المتولى .

وقفت أتصفح المجلات التى أبرزت صور أغلفتها جميعا ، مشاهد خروج الفلسطينيين من رجال المقاومة الذين صمدوا للحصار . . ومشاهد المذابح الجماعية فى المخيمات ، والخراب الجامح الذى حل ببيروت الغربية . . وشدت بصرى ، صورة لطفل صغير دامع العينين ، يحاول أن يتماسك وهو يتشبث بساق أبيه . . بينما يلوح باصبعيه الوسطى والسبابة بعلامة النصر .

ابتعت احدى المجلات العربية ، وعدت إلى المقهى . . أخذت أتصفحها بلا تركيز ، بينما كان صوت الخطيب فى الجامع يعلو ، وهو يتحدث عن الإيمان المفتقد فى قلوب البشر . . وكيف امتلأ العالم بالشرور ، وزاد الغلاء واستحكمت الأزمة ، وأن السلام والرخاء سوف يحلان بالدنيا حين يخلص الضمير وتصفو النفوس ، ويؤدى الناس فرائض الدين . ثم راح يتحدث باستفاضة عن عقوبة تارك الصلاة ، التى هى عماد الدين . . وعذاب القبر ، وجحيم اليوم العظيم .

وتسلل إلى نفسى احساس غامر بالضيق ، وتفاقم قلقى ، فنهضت ودفعت الحساب للصبى ، واتجهت نحو الشارع المؤدى إلى المستوصف .

وفى الحبانية عثرت عليه ، فى احدى الحوارى الصغيرة . . مبنى قمىء من طابق واحد . . شممت فى مدخله رائحة المطهرات القوية التى ذكرتنى بعنابر المستشفيات الميدانية . وانقبض قلبى من تلك الرائحة ، وقفزت إلى ذهنى صورة عشرات الجرحى والقتلى من زملائى وأصدقائى الذين لفظ بعضهم أنفاسه بين يدى فى تلك العنابر الطويلة الكريهة . وانبعثت فى داخلى أصوات صرخات وحشرجاتهم ممن مزقتهم شظايا القنابل فى الصفوف الأمامية . وخيّل إلىّ أننى أسمع دوى المدافع ، وصفير القذائف يتردد عبر الصحارى الشاسعة بطول الجبهة . . كان عدد من هذه القذائف يسقط فوق صفحة القنال . . فيتطاير زبد الماء فى نافورة فجائية . . وكان بعضها يسقط على مقربة منا فتميد الارض من تحتنا . .

وصحوت من استغراقى على صوت سيدة مسنة لها وجه بشوش مطمئن . قالت لى :

- خير يابنى . . أى خدمة .

رويت لها حكايتى بإيجاز ، ولكن بصورة مؤثرة . قالت :

- معاك عربية . ولا تاكسى ؟ أصل مابقدرش أمشى . قلت :

- العنوان قريب . . خطوتين .

- طيب . استنانى أجيب العدة ، وآجى حالا .

وأحضرت حقيبة جلدية قديمة ، ناولتها لى ، ثم مضت معى ، وهى تحاول طوال الطريق أن تسرى عنى . وعند باب المنزل أسلمتها ليد حماتى ثم مضيت إلى بيت جدتى .

قابلنى أبى على عتبة الحوش . وقال وهو يقاوم البكاء :

- البقية فى حياتك . . ستك ماتت .

حط على قلبى الحزن . رغم إدراكى حتمية هذه النهاية المنتظرة . واحتضنته مواسيا ، وقلت له إننى سوف أعود إلى منزل القربية لأطمئن على سير الأمور هناك . ثم أعود لأقف معه ، حتى تنتهى مراسيم الدفن .

غادرت الحارة وقد اعترتنى نوبة كآبة . . وتذكرت المعاناة الطويلة التى رزحت «نينة» تحت وطأتها فى أيامها الأخيرة ، والغيبوبة التى لفتها قبل موتها . . وتحسرت على الأيام المجيدة التى قضيتها فى طفولتى معها ، أستمع إلى حكاياتها الأسطورية التى كانت تلهب خيالى . وحاولت أن أستعيد إلى ذهنى صورة وجهها المشرق أيام أن كانت بعافيتها وصفاء ذهنها . . ولما فشلت رغم تكرار المحاولة ترحمت على روحها ، وعلى الأيام التى انقضت ، ومضيت متثاقلا فى طريقى .

وعند باب الشارع المؤدى إلى الغورية ، داهمتنى جلبة عنيفة ، وهدير هائل يزلزل الأرض . أفقت لنفسى ، ورحت أعمل عقلى وأخذتنى الدهشة من تطور الأمور . كانت أمواج من البشر تسد الشارع ، وكانت هتافات الناس تنطلق مدوية . قال لى أحدهم إنها مظاهرة خرجت لتوها من جامع الأزهر ، عقب صلاة الجمعة .

وكانت المظاهرة تمضى فى طريقها بسلام . وكان بعضهم يرفع لافتات تتصدر المسيرة ، تندد كلها بالغلاء والتضخم ، والحياة التى أصبحت مستحيلة . بينما كان البعض الآخر من الشبان الذين حملوا على الأعناق ، يهتف مطالبا بالحرية والديمقراطية . وكان واحد منهم يوزع على الناس بطاقات صغيرة عليها علم فلسطين ، وقد كتب تحتها باللون الأحمر «فلسطين عربية» .

أخذت واحدة منه ، وألصقتها فوق صدرى ، وسرت مع جموع الناس يجتاحنى الانفعال والتوتر . وتذكرت المظاهرة الكبرى التى حدثت منذ بضع سنوات . وكانت قد بدأت هكذا أيضا ، بمسيرة سلمية احتجاجا على موجات الغلاء المتلاحقة . . ثم عمت البلاد ، لكنها لم تلبث أن تحولت إلى مذبحة .

كنت وقتها فى «ميدان التحرير» . . أسير ونادية متعلقة بذراعى . . منهكين . أعيانا البحث عن مسكن فى حوارى بولاق الدكرورى . كان التعب قد حل بنا ، . فتوقفنا أمام أحد المحال التى تبيع الفول والطعمية ، اشترينا بعض السندوتشات وجلسنا على أحد المقاعد الحجرية المنتشرة فى حديقة الميدان ، والمواجهة للنافورة المعطلة هناك . . ورحنا نزدرد طعامنا بلا شهية ، وشعور غامر بالتعاسة يشملنا . لم نتبادل الحديث . . حل علينا صمت خانق .

كان الوقت غروبا . . والدنيا شتاء . كنا فى منتصف يناير . . وكانت الشوارع قد بدأت تخلو تدريجيا مع تقدم الليل . لكن فجأة تحول الميدان إلى كتلة هائلة ملتحمة من البشر الساخطين . . كانت صيحاتها ترج الارض بهديرها المدوى . احتجاجا على الاستلاب والبؤس وضياع الأحلام ، التى جعلونا نعيش عليها زمنا ، صابرين . صاغرين . لكنها لم تسفر فى النهاية الا عن خديعة كبرى . وجرفنا الحماس أنا ورفيقى ، فلم نلبث أن انضممنا للمظاهرة .

تذكرت كل هذا وأنا أمضى مع الخضم المتلاطم من الجماهير التى التهبت حماسة . وانضم لمسيرتنا جموع غفيرة من الأهالى ، كانوا يقدمون من الحوارى والازقة والورش الصغيرة . . ورفع بعضهم رايات ملونة كتلك التى تشاهد فى الموالد الدينية . . وفجأة علا صوت الصراخ فى مؤخرة الحشد ، وتشتت الجمع الهائل فى كل اتجاه . . ولم ألبث حتى سمعت صوت سنابك الخيل على بلاط الشارع واضحا ، مخيفا . . التفت للخلف مذعورا فأبصرت جنود الخيالة من رجال الأمن ، وهم يجتاحون الشارع كفرسان المماليك فى العصور الغابرة . أيديهم تعمل بالهراوات فى أجساد ورؤوس المتظاهرين .

توقفت من بعيد أرقب المشهد . ولاحظت كم الطوب المنهمر كالقذائف من جموع الناس العزل . ومرت أمام عينى قذيفة من هذا النوع ، لكنها أخطأتنى . وتقدم العسكر أكثر وأكثر . وانطلقت أعيرة نارية فى الهواء للارهاب . . فاطلقت ساقى للريح . ودرت حول عدة حوارى ، واخترقت بضعة دروب حتى وصلت إلى منزل حماتى ، وقد تقطعت أنفاسى . وعند عتبة باب البيت قابلتنى واحدة من الجيران . سألتها بلهفة :

- خير . قالت وهى تبتسم فى غموض مثير :

- الحمد لله . قامت بالسلامة .

صعدت الدرجات مثنى فثلاث ، والعرق يسيل من جبهتى ، مسحته بمنديلى فأبصرت لون الدماء يخضب النسيج . تحسست وجهى بأصابعى فاكتشفت جرحا سطحيا . . ابتسمت باستخفاف ، ودخلت الحجرة التى عمتها الفوضى . ألفيت زوجتى مستلقية على الفراش مسبلة العينين فى اعياء ، وقد ازرق وجهها ، بينما كانت الحكيمة تلف المولود فى لفائف بيضاء قالت :

- مبروك عليك . تتربى فى عزك .

ملت على نادية وقبلتها بإشفاق . وقلت :

- حمد الله ع السلامة .

افتر ثغرها عن ابتسامة واهنة . . والتفت للمرأة فناولتنى اللفافة البيضاء التى يبرز من قمتها رأس صغير يكسوه شعر غزير وقالت : سمى .

حملتها بحذر ، وقلبى يخفق . وهززتها برفق فتثاءبت ، وفتحت عينيها الكبيرتين بلون العسل ، كعينى جدتى . . وتطلعت إلى برهة من خلال أهدابها الطويلة :

ثم أغفت ثانية وابتسامة مبهمة تطوف فوق فمها الدقيق المضموم . . همست نادية :

- سمها .

قلت وأنا أسترجع فى ذهنى صورة وجه الطفل الحزين على غلاف المجلة ؛ . ومنظر الفرسان على صهوات جيادهم يجتاحون الشارع . ووجه جدتى الناصع الذى سطع أمامى سطوعا مفاجئا ، بينما أمسح جرحى الذى بدأ ينزف من جديد :

- «ولاء» .

افتر وجهها عن ابتسامة حلوة ، وقالت :

- ولاء ؟ .

أومأت برأسى مؤكدا .

القاهرة : عاطف فتحى



قصة : چوزيف ليتل
ترجمة : أشرف فتحى

انطباعات حول الارتداد إلى الرحم

عرف العالم الهنود الحمر من خلال عدة وسائط ، أول هذه الوسائط وآكثرها شعبية السينما ، التى قدمت الهنود الحمر بشكل أقل ما يقال فيه إنه سطحى ومشوه .

ثم هناك الدراسات الأكاديمية فى التاريخ والآثار وعلم الأجناس وعلم الاجتماع ، التى تناولت عالم الهنود الحمر بالدراسة الجادة ، غير أنها محدودة الانتشار بحكم طابعها الأكاديمى .

وهناك أيضا بعض الأساطير الدينية الهندية قد ترجمت إلى الانجليزية ولاقت قبولا لدى القارىء الأمريكى العادى .

وأخيرا هناك الأدب الحديث الذى بدأ الهنود الحمر فى ممارسة بعض ألوانه - الرواية والقصة القصيرة - مؤخرا ، حيث يخاطبون العالم لأول مرة بأصواتهم هم ، وبشكل مباشر .

والأدباء الهنود كلهم من الشباب الذين أتيحت لهم فرصة الدراسة فى الجامعات الأمريكية ، وهم جميعا يكتبون بالانجليزية ، ويفضل أغلبهم الرواية ، وقد بلغ بعضهم درجة من النضج الأدبى لا بأس بها ، فنرى أحدهم وقد فاز بجائزة «بوليتزر» أوائل السبعينات[1] .

أما الكاتب الذى اخترت إحدى قصصه كنموذج للأدب الهندى/الأمريكى الحديث فهو «جوزيف ليتل»[2] كانت القصة القصيرة منذ - ٣٠ عاما - وقد نشأ فى إحدى مستعمرات هنود الآباش بولاية «نيو مكسيكو» وحينما بلغ الرابعة عشرة من عمره انتقل إلى كاليفورنيا حيث بدأ دراسته ليصبح كاهنا فرنسسكانيا ، لكنه عاد إلى موطنه بعد ست سنوات وقد عدل عن الكهنوت ، ثم التحق بجامعة نيو مكسيكو حيث درس اللغة الانجليزية ثم القانون ، وهناك فى الجامعة ، أحس بعمق مأساة الهندى الأحمر «المثقف» (وهنا تزدوج المأساة) فى المجتمع الأمريكى ، وهو يعبر عن هذا بقوله :

عرفت الكثير عن جنس الأنجلو/ساكسون : فلسفاته ، قيمه الدينية ، قوانينه ، ربما بقدر أكبر مما أعرفه عن جنسى أنا ، وقد تعلمت لأعيش مع هذه الأيديولوجيات ، وليس بالضرورة بها . ومما يحزننى أن جنسا قادرا على إبداع مثل هذه المثل العليا النبيلة غير قادر على العيش بها ، منفذا لها .... إننى محاصر بين دماء مختلطة ، وآمال مختلطة ، وثقافات مختلطة ، وفى وقت ما سأعود للجبال التى ربتنى ، وأصبح نفسى من جديد ... رجلا هنديا» .

---

(١) هو «سكوت موماداى» عن روايته : «منزل مصنوع من الفجر» .
(٢) القصة بعنوان : «انطباعات حول الارتداد إلى الرحم» نشرت ضمن مجموعة قصص لأدباء هنود مختلفين :
KENNETH ROSEN, CONTEMPORARY STORIES BY AM. / INDIANS, NY, 1974.

انطباعات حول الارتداد إلى الرحم

كاليفورنيا على بعد تسعمائة ميل ، أى ساعتين ونصف . . . حقيقة على قدر ضئيل من الأهمية . . . رأسى يؤلمنى ، وطعم المرارة يكسو فمى . . . من مكانى - حيث أجلس متهالكا على أحد مقاعد الانتظار بالمطار - أصدر الأحكام على كل الناس المهرولين . . . إن هذا يشبه الجلوس فى أحد محطات الأتوبيس المحلية ، الناس فى الحالين يبدون غرباء ، لكنهم هنا يرتدون ملابس أحسن حالا .

محركات الطائرات تئز فى رأسى . . أوجعتنى عيناى من أثر وهج الشمس القادم عبر حائل النوافذ الكبير ، واستأنفت معدتى تقلصاتها .

بعد ألف ميل ، يبقى دائما نصف الميل الأخير مستحوذا على كل اهتمامى ، هناك البار : مبنى متفحم قمىء ، ذو نافذتين قذرتين ومدخل ضيق ، حوائطه الخارجية مغطاة بالفراء ونماذج ضخمة لزجاج جعة فوارة . . فى عطلات نهاية الأسبوع تتزاحم السيارات حوله ، بينما يصل اليها صوت الموسيقى صادحا عبر مكبر صوت خارجى بدرجة من ارتفاع الصوت تكفى لإخفاء المقاطع المشوهة وإضفاء البهجة عليها .

هناك المنزل ذو الهواء الضخم على سطحه ، والنموذج الكبير للغار - وهو صخرة سوداء فى وسطها تجويف به تمثال للسيدة العذراء المباركة - على أحد جدرانه . . وهناك المتجر العام : صغير جدا ، هادىء جدا ، لا تجرى به معاملة الا فى أيام صرف الأجور . . . وأخيرا هناك اللافتة البيضاء الكبيرة المعلقة على عمود أخضر ينتصب على جانب الطريق ، مصممة على شكل شارة الشرطى ، وقد كتب عليها بحروف كبيرة سوداء . . كلمتان : «مستعمرة هندية» . . . هناك بيتى .

أطلق الأتوبيس فحيحا توطئة لأن يقف ، ومن تحت العجلات انبعث صوت احتكاك الحصى المتناثر على جانب الطريق بالأرض . . . انفتحت الأبواب . . . وطئت قدماى الأرض .

ما هى يقوم المنزل الخشبى الصغير المختبىء كله تقريبا خلف صف من أشجار البينون . . . تخفى شرفة مدخله العريضة المفتوحة جزءا من سقفه الصفيحى الصدىء ذى التعاريج الذى يتخذ شكلا جمالونيا حادا . . المدخنة القرميدية المتداعية المائلة على السطح خرساء لا تنفث دخانا . . . وخلف المنزل ، هناك تل صغير تغطيه أجمة قصيرة الأشجار ، مما يجعل المنزل - بالمقارنة بضخامة التل النسبية - يبدو أصغر من حجمه الحقيقى . . . . الباب مفتوح .

العمل فى الصيف هو أحد وسائل قتل الوقت . . يبدأ يوم العمل مبكرا بإفطار سريع بلا طعم ، وصباح بارد لا يستطيع المرء أبدا التعود عليه ، وعربة نقل لا يدور محركها الا بالملاطفة والتحايل . . . أما القاعدة التى تبدأ منها العمليات ، فتنحصر فى مساحة مسورة من الأرض أعدت كمأوى لعربات النقل ومعدات البناء ، فهناك توجد ثلاث ناقلات قديمة قميئة من طراز ستود بيبكر ١٩٥٢ ، وناقلة عسكرية مهجورة ، وكاسحة طرق خربة ما تزال مطبوعة على جانبها عبارة : «القوات الجوية الأمريكية» ، ورراصف طرق جديد لم يمس ، لابد من وقت للتعود على الروائح المتداخلة للغاز والزيت ووقود الديزل .

يبعد المأوى مسيرة نصف ساعة بالسيارة عن موقع العمل الكائن فى حلق أخدود طويل ضيق . . وعندما تبدأ الشمس فى محاولة النزوع عن حافة الأخدود ، يأخذ هدير الطاقة فى التدفق ، منتظما قويا ، وتسمع أصوات ضربات

الفؤوس متفاوتة القوة مكبرة بفعل مرورها عبر الأخدود المتعرج . . . توقع الأشجار ، تقطع ، ثم تسحب الكتل الخشبية – بعد تشحيمها – من المكان .

فترات الراحة تعنى سيجارة تدخن باسترخاء ، شربه ماء ، نكتة أو اثنتان ، وقصة نابية يتبادلها العمال الكبار ، تأخذ العضلات المتوترة فرصة كى تسترخى ، ويصبح العرق رطبا مقبولا . . الضجيج الهائل يفسح الطريق للصمت الهائل . . يتطاير الكلام مسرعا نحو الأفرع العليا للأشجار ، حيث يعانق الريح المتقلبة . . . . ويضيع !

الأبيض والأزرق والأخضر تغدو ألوانا حادة حين تعبر السحب – متلكئة – شريط السماء الذى يصل بين حافتى الأخدود . . . . الظل الفاره لصقر طائر يجذبك إلى أعلى حيث يمتلك تيارات الهواء الناعمة ، فيحلق دون مجهود ، خفيفا ، ـ ا

عند عودتنا إلى المأوى لا يكون الظلام قد حل بعد ، اليوم قد انتهى فعلا ، لكن الشمس ما تزال معلقة على حافة الأفق . . . يرحل الرجال فى جماعات . . . . العشاء ينتظر .

القاهرة : أشرف محمد فتحى

مسرحية

العجوز والوريث

محمد الجمل

شخصيات المسرحية

العجوز : صاحب الكازينو وهو رجل فى السبعينات منحنى الظهر ، ضعيف الجسم متهدل الملامح ، وجهه مملوء بالتجاعيد .

الشاب : فتى ممتلىء بالقوة والحيوية وهو يدير الكازينو ويعمل خلف الآلة الحاسبة وهو الوريث للكازينو بعد وفاة العجوز صاحبه .

الفتى : عاشق يتصف بالوسامة ودقة التقاطيع ويلتقى دائما بمعشوقته فى الكازينو .

الفتاة : عاشقة لفتاها ، جميلة الملامح تلتقى دائما بحبيبها فى الكازينو .

الغريب : شاب قوى البنية ، يتسم بالرعونة والشراسة ، وهو تابع للعجوز ويأتمر بأوامره .

الجرسون : رجل بسيط يتسم بالبلادة والخمول ، ملامحه تشى بالبؤس وملابسه غير متناسقة .

المنظر

كازينو مطل على البحر ، الحوائط قديمة الطلاء ، بعض اللمبات محروقة ، ترابيزات قديمة ، كراسى متهالكة ، مهملات مبعثرة على الأرض . الزجاج قذر ومغبش ، على الجانب الأيمن مكتب فوقه آلة حاسبة ، يجلس خلفها شاب وسيم ، ويجلس بجواره رجل عجوز فى السبعينات وهو نائم دائما فوق كرسيه ، ويستيقظ من آن لآخر ، على الجانب الأيسر ترابيزة مطلة على البحر ويجلس خلفها شاب وفتاة ، وهما فى مقتبل العمر ، تجمعهما جلسة عاطفية يدخل من آن لآخر جرسون بليد رث الثياب . يدخل بعض العشاق على فترات متباعدة أثناء تتابع المشاهد .

الوقت ليلاً .

المشهد الأول

تسلط الإضاءة على مكتب إدارة الكازينو حيث يجلس الشاب خلف الآلة الحاسبة ، وبجواره العجوز .

العجـوز : (يستيقظ من نومه) ماذا يحدث الآن ؟
الشــاب : (يدق على الآلة الحاسبة) غربت الشمس .
العجـوز : تكلم فى المفيد .
الشــاب : ماذا تقصد ؟
العجـوز : الزبائن .
الشــاب : ألا تراهم ؟
العجـوز : فقدت معظم بصرى ، أظنك تعرف .
الشــاب : هم يتوافدون الآن .
العجـوز : هل يتزايدون .
الشــاب : يأتينا عشاق الليل .
العجـوز : فقط !
الشــاب : هم يحبون الأماكن الخالية ، يكرهون الأماكن المزدحمة .
العجـوز : زبائننا إذن قليلون ؟
الشــاب : هذا طبيعى .
العجـوز : هل ستعود إلى إزعاجى .
الشــاب : أنت ترفض نصيحتى دائماً .
العجـوز : ما أخبار الآلة الحاسبة .
الشــاب : لا تغير الموضوع .
العجـوز : لا تزعجنى بنصائحك .
الشــاب : نصائحى تنفع ولا تضر .
العجـوز : ما أخبار الآلة الحاسبة ؟
الشــاب : تدق بانتظام .
العجـوز : هل تدق كثيراً ؟
الشــاب : الزبائن قليلون .
العجـوز : لا أسمع منك إلا الأخبار السيئة .
الشــاب : أنا صريح معك وأنت لا تحب الصراحة .
العجـوز : هل ضقت بى ؟ لم تعد تحتملنى !
الشــاب : لست دقيقا فى إحساسك .
العجـوز : هو إحساس يدركه من فى سنى ؟
الشــاب : أفتقد التفاهم معك . . هذه هى المشكلة .
العجـوز : هل ستعود إلى نصائحك ؟
الشــاب : استغرق إذن فى النوم .
العجـوز : حدثنى عن ملامح الزبائن .
الشــاب : ملساء . . متميعة .
العجـوز : لا أسمع منك أبدا ما يسر ويفرح .
الشــاب : لأنك لا تحب الصراحة . . ترفض النصيحة .
العجـوز : هل عندك ما تقوله لى ؟
الشــاب : الجرسون يتثاءب ، مل الوقوف دون تقديم طلبات ، يضع الترانزستور على أذنه .
العجـوز : جرسون فاشل .
الشــاب : لا يبقى عندنا جرسون أكثر من أسبوع .
العجـوز : أليس عندك حديث أفضل من ذلك ؟
الشــاب : ألم تعدل عن قرارك ؟
العجـوز : أى قرار ! ؟
الشــاب : لماذا ترفض نصيحتى لك بتجديد الكازينو ؟
العجـوز : ألست وريثى .
الشــاب : نعم .
العجـوز : قم بذلك بعد موتى .
الشــاب : ربما يطول عمرك كثيرا ، فلا تستفيد بالتجديد .
العجـوز : أنت هكذا تتمنى موتى .
الشــاب : أنت لا تفكر الا فى نفسك .
العجـوز : افعل ما تريد بعد موتى .
الشــاب : وماذا أفعل الآن ؟
العجـوز : ألا تفعل شيئا الآن ؟
الشــاب : زمنى مسروق وحماسى مخنوق .
العجـوز : بالنسبة لى . . ليس عندى متاعب . . لا أواجه مشكلة .
الشــاب : الشيخوخة سرقت حماسك .
العجـوز : يكفينى عائد الكازينو .
الشــاب : الأمواج تنخر فى أعمدة الكازينو .
العجـوز : أصلحها بعد موتى .
الشــاب : ربما يسقط فوق رؤ وسنا قبل أن تموت .
العجـوز : لا تخفنى إلى هذا الحد .
الشــاب : أنصحك لا أكثر .
العجـوز : لن تنجح فى اقناعى بالتجديد .
الشــاب : أنتظر إذن فى صبر .
العجـوز : (يدخل عاشقان) أسمع صوت زبائن . . استعد لتقديم البونات .
الشــاب : الربح قليل .
العجـوز : لايهمنى .
الشــاب : وافق على التجديد من أجلنا .
العجـوز : لم يعد يعنينى .
الشــاب : كن باراً بنا حتى نحفظ ذكراك .
العجـوز : لا تكن شاعريا .
الشــاب : سيكون عائد التجديد كبيرا .

العجـوز : لم يعد يلزمنى .
الشـاب : أخاف عليك من يأسى .
العجوز : مازلت صاحب الكازينو . . تذكر ذلك .

إظلام

المشهد الثانى

يظلم الجانب الأيمن وتسلط الإضاءة على الجانب الآخر حيث يجلس العاشقان . يقترب منهما الجرسون بهيئته الرثة ويضع كوبين من الشاى بطريقة خالية من الذوق وينصرف وهو متضجر مقطب الملامح .

الـفـتى . (يتابع الجرسون بنظرات غاضبة) جرسون سخيف . . عديم اللياقة !
الفتـاة : لا يعتنى حتى بمظهره .
الـفـتى : لا يكلف نفسه حلاقة ذقنه .
الفتـاة : كوب الشاى كاد ينسكب فوق ملابسى وهو يضعه .
الـفـتى : أحسست أنه يقدم لنا سما
الفتـاة : (بمرح) ياسم !
الـفـتى : هذا ثالث جرسون نراه فى هذا الشهر .
الفتـاة : يظهر أن الإدارة لا تشجعهم على البقاء .
الـفـتى : الزبائن قليلون . . لا عمل ولا بقشيش .
الفتـاة : ربما لا يدفع لهم صاحب الكازينو أجرا .
الـفـتى : (بسخرية) يكفيهم أن يستمتعوا بجمال البحر وهدوئه فى الليل .
الفتـاة : (بضيق) لا أخفى عليك أننى بدأت أنفر من هذا الكازينو .
الـفـتى : فلنحتمل بعض الوقت .
الفتـاة : ما الذى يدعونا للاحتمال ؟
الـفـتى : لنا فيه ذكريات .
الفتـاة : الحوائط جرباء واللمبات محروقة .
الـفـتى : ارتبطنا به .
الفتـاة : المنافذ تتأرجح والكراسى مكسورة .
الـفـتى : ولد حبنا فيه
الفتـاة : المثلجات ساخنة والشاى بارد .
الـفـتى : دعى عينيك تستجما فى مياه البحر .
الفتـاة : لا تكن رومانسيا إلى هذا الحد !
الـفـتى : فلنتحمل قليلا .
الفتـاة : الرطوبة والعفن . . ألا تشم ؟
الـفـتى : أين المكان الآخر ؟
الفتـاة : (بمزاح) أرض الله واسعة !
الـفـتى : كنت أستحم فى صباى تحت أعمدته .
الفتـاة : كان الكازينو فى عز شبابه .
الـفـتى : كنت أحلم بدخوله .
الفتـاة : لا مفر من هجره الآن .
الـفـتى : أين المكان الآخر ؟
الفتـاة : المهم أن نفر من هنا .
الـفـتى : ربما يفكرون فى تجديده .
الفتـاة : هل تعرف صاحبه ؟
الـفـتى : هو ذلك العجوز الجالس بجوار الشاب .
الفتـاة : (بيأس) لا يرجى منه نفع .
الـفـتى : لماذا التشاؤم ؟
الفتـاة : يبدو خامد الروح .
الـفـتى : ربما يكون حكيما .
الفتـاة : أنت تتمنى ذلك بدافع حبك للكازينو .
الـفـتى : ضيقك من الكازينو يجعلك متشائمة .
الفتـاة : لا أعتقد أنه يملك دوافع التجديد .
الـفـتى : يزيد أرباحه على الأقل .
الفتـاة : لم يعد فى حاجة إلى أرباح .
الـفـتى : وما مصلحته فى تركه على هذا الحال ؟
الفتـاة : له فيه ذكريات ، ارتبط به (بتورية) ربما استحم فى صباه تحت أعمدته .
الـفـتى : (بمزاح) معه إذن حق !
الفتـاة : (بضيق) لسنا مجبرين على الحياة داخل مقبرة ذكرياته .
الـفـتى : (بمزاح) أو داخل مقبرة ذكرياتى !
الفتـاة : أنت تعيش على أمل التجديد
الـفـتى : هذا صحيح . أعترف لك .
الفتـاة : العنكبوت يعشش فى رأس هذا العجوز .
الـفـتى : متشائمة أنت الليلة !
الفتـاة : علينا أن نفر .
الـفـتى : فلنغير الموضوع ، دعى الحب ينسينا المكان وما فيه .
الفتـاة : الحب لا يترعرع فى مستنقع .

الفتى : لا تبالغى فى إحساسك بالضيق .
الفتاة : لا تبالغ فى التفاؤ ل .
الفتى : (بمداعبة) عندما أكون معك أغرق فى بحر عيونك وأنفصل عن المكان .
الفتاة : (وهى تضحك) ياعينى !
الفتى : المحب يرى كل شيء جميلاً .
الفتاة : (بدلال) هل تقصد أننى لا أحبك ؟
الفتى : لم أقل ذلك .
الفتاة : حكمتك إذن قديمة .
الفتى : وما حكمتك يا حبى .
الفتاة : المكان الجميل يجعلك ترى الوجود جميلاً .
الفتى : وأنا أقول «حب الجميل يجعلك ترى الوجود جميلاً» .
الفتاة : كلامك الحلو لن يجعلنى أغير رأيى .
الفتى : (برجاء) فلننتظر قليلا .
الفتاة : سيفسد حبنا .
الفتى : سأتحدث مع صاحب الكازينو .
الفتاة : (باستغراب) ماذا ستقول له ؟
الفتى : سأقنعه بفكرة تجديد الكازينو .
الفتاة : يالك من ساذج !
الفتى : سأكون صادقا معه . . سأشرح له أن ذلك فى صالحه وفى صالح الزبائن .
الفتاة : هل تعطى نفسك حقا ليس لك ؟
الفتى : مصلحة مشتركة .
الفتاة : هل تعرف علاقته بالورثة ؟
الفتى : لا . . طبعا لا .
الفتاة : من أدراك أنه يخشاهم ؟
الفتى : وماذا فى ذلك ؟
الفتاة : هذا يدخل فى حساباته وقراراته .
الفتى : تورطنا الليلة فى حديث جاد ، فلنغير الموضوع قبل أن يفسد لقاؤ نا .
الفتاة : دع الحب ينسينا المكان . . أليس كذلك ؟ (بسخرية) .
الفتى : هو ذلك (باستجابة) .

إظلام

المشهد الثالث

تسلط الإضاءة على مكتب الإدارة حيث يجلس الشاب خلف الآلة الحاسبة وبجواره العجوز ، ويظلم الجانب الأيسر حيث يجلس العاشقان .

العجوز : ماذا يحدث الآن ؟
الشاب : خناقة فى سقف الكازينو .
العجوز : خناقة !
الشاب : خفاش ضال يتخبط فى السقف والجدران .
العجوز : هل يتخانق مع الجدران ؟
الشاب : يصطدم كثيرا بعش اليمامة .
العجوز : هل يؤذيها ؟
الشاب : لا يعمل فى النور . . يعميه الضوء .
العجوز : أنصحها أن تترك عشها .
الشاب : تخاف على بيضها .
العجوز : ألا تخاف على نفسها ؟
الشاب : أظن أنها ستصمد للنهاية .
العجوز : غبية . . بلهاء !
الشاب : تدافع عن عشها قبل بيضها .
العجوز : حمقاء .
الشاب : لا تتصور لها عشا آخر .
العجوز : كيف تدافع عن نفسها .
الشاب : بصراخها .
العجوز : هل نسيت أننى صاحب الكازينو ؟
الشاب : هل نسيت أننى وريثك ؟
العجوز : (بصبر نافذ) فلننتظر حتى الصباح .
الشاب : تذكر أننى متمسك بمقعدى .
العجوز : لا تتعجل ما يأتى به الصباح .
الشاب : فلننتظر الشروق .

إظلام

المشهد الرابع

تسلط الإضاءة على مجلس العاشقين ويظلم الجانب الأيمن حيث يجلس العجوز والشاب .

الفتى : هل سمعت مادار بين العجوز والشاب ؟
الفتاة : لم أتابعه باهتمام .

الـفـتى : هل سمعت جزءا من حديثهما ؟
الـفـتـاة : سمعت .
الـفـتى : هل فهمت شيئا ؟
الـفـتـاة : لم أحرص على معرفة ما يقولان .
الـفـتى : كيف لا تحرصين .
الـفـتـاة : هل فهمت ما يقولان ؟
الـفـتى : بالتأكيد .
الـفـتـاة : أنت إذن مشغول عنى كعادتك .
الـفـتى : أنت معى دائما حتى لو افترقنا .
الـفـتـاة : لا تضحك على بكلام معسول !
الـفـتى : لست أنت التى أضحك عليها .
الـفـتـاة : تبدو لى منافقا .
الـفـتى : يشغلنى دائما أى حديث يتعلق بالكازينو .. هذا كل ما فى الأمر .
الـفـتـاة : أنت تحب الكازينو أكثر منى .
الـفـتى : كلاكما وجه لمرآة الحب .
الـفـتـاة : ارتباطك به وذكرياتك فيه جوهر حبك .
الـفـتى : لا عبادة لمعبود بدون معبد .
الـفـتـاة : عدت للكلام الأجوف !
الـفـتى : فداؤك عمرى لو تصدقيننى .
الـفـتـاة : عرضت عليك هجر الكازينو إلى مكان أجمل
الـفـتى : الفرار لا يمثل حلا .
الـفـتـاة : تصر على ضرب رأسك فى حائط صلب .
الـفـتى : لو أنك سمعت حديثهما لغيرت رأيك .
الـفـتـاة : رأيى أنه لا مفر من هجر الكازينو .
الـفـتى : سوف أفقد روحى .. سأخسر نفسى .. سأكون جثة بلا قلب .
الـفـتـاة : أنت تحلم بطريقة خاطئة .
الـفـتى : لا حياة بدون حلم .. بدون أمل يتحقق .
الـفـتـاة : أنت تعيش على أمل صعب التحقيق .
الـفـتى : لو أنك سمعت ما دار بينهما .
الـفـتـاة : لا أظن أن له علاقة بحبنا .
الـفـتى : (بانفعال) أنت تسيئين الفهم ، يتعذر عليك الإدراك .
الـفـتـاة : هل تجرحنى من أجل الكازينو ؟
الـفـتى : أنت تحيين فى قلبى بالمكان .
الـفـتـاة : (بفزع) أنت تقولى لى هذا الكلام ؟ وتتصور أنك تحبنى ؟ . ليتنى عرفت ذلك من البداية ! ، (بحزم) عليك أن تعرف أن حبك مزيف ورخيص .
الـفـتى : المكان يحيا بك ويزدهر .
الـفـتـاة : (منهارة) ومازلت تصر على هذا الكلام .. أنت فظيع لا تحتمل (تنهض) هيا بنا ننصرف .. لا أحتمل البقاء لحظة .. انتهى حبنا انتهت العلاقة .. لا تتصل بى بعد الآن . هب حبك للكازينو ! امنحه دماء قلبك !
الـفـتى : (بأسى وخيبة أمل) لا أحب الكازينو بدونك .. يموت حبه بغيابك . لو أنك تفهمينى ! (يجلسها بيديه فى إصرار ورجاء) .
الـفـتـاة : اختل عقلك .. اضطربت مشاعرك ، والله يعوض على !
الـفـتى : لا تحكمى علىّ بالموت .. سأخسر الكازينو وأخسر نفسى إذا أنا خسرتك .
الـفـتـاة : هيا بنا ننصرف .. تأخر الوقت .
الـفـتى : لا يمكن أن ننصرف وأنت غاضبة .
الـفـتـاة : أحتاج إلى وقت حتى أستعيد هدوئى .
الـفـتى : المهم أن تكونى راضية .
الـفـتـاة : لا أعرف حقيقة شعورى الآن .
الـفـتى : هل يمكن أن ننتظر قليلا ؟
الـفـتـاة : أنا متوترة .. فسد مزاجى .
الـفـتى : نستعيد هدوءنا ثم ننصرف .
الـفـتـاة : لا تتوقع منى حماسا .
الـفـتى : أريد أن أحدثك عما دار بين العجوز والشاب .
الـفـتـاة : (بغيظ) هل تعود إلى هذا الموضوع ؟
الـفـتى : سمعت ما يمنحك الأمل وصبر الانتظار .
الـفـتـاة : (باهتمام محدود)(بدون اكتراث) ماذا سمعت؟
الـفـتى : الشاب مختلف مع العجوز .
الـفـتـاة : وماذا يهمنا !
الـفـتى : يريد الشاب أن يتفاهم معه والعجوز يرفض .
الـفـتـاة : على أى شىء يتم التفاهم ؟
الـفـتى : (بحماس) على تجديد الكازينو بالطبع .
الـفـتـاة : (بشك) هل سمعتهم يتحدثون فى ذلك ؟
الـفـتى : بالتأكيد .

الفتاة : (بتردد) أخشى أن تكون أوهامك صورت لك ذلك .
الفتى : يظهر أن ثقتك فيّ قد اهتزت .
الفتاة : أوهامك أصبحت تقلقنى .
الفتى : لست أصدر عن أوهام .
الفتاة : حبك للكازينو يشبه المرض .
الفتى : الشاب نفذ صبره والعجوز يتوعده .
الفتاة : ربما يكون هذا ما تتمناه .
الفتى : الثقة .. لا أطلب إلا الثقة !
الفتاة : أمامنا حل أسهل من الانتظار .
الفتى : طلب العجوز منه أن يصمت .
الفتاة : خيالك واسع ، ليتك تستغله فى التعبير عن حبك لى .
الفتى : أحبك أكثر مما تتصورين .
الفتاة : ليتنى أصدق ذلك .
الفتى : لا أتصور الحياة بدونك .
الفتاة : ليتك تشفى من مرضك .
الفتى : إذا كان مرضا فالشفاء قريب .
الفتاة : هل صمت الشاب :
الفتى : أعلن أنه لم يعد يملك صبرا .
الفتاة : قصة طريفة .
الفتى : ضاق به العجوز ، أصبح يثير اشمئزازه .
الفتاة : وماذا بعد يا شهرزاد ؟
الفتى : أمهله العجوز حتى الصباح .
الفتاة : فسكت عن الكلام المباح .
الفتى : لا تنخزى منى .
الفتاة : واصل الحكاية .
الفتى : سأله العجوز إن كان مصرا على التمسك بمقعده ؟
الفتاة : لو أننى من الشاب لفضلت الفرار .
الفتى : أعلن الشاب تمسكه حتى الموت .
الفتاة : خيالى .. حالم .. مثلك .
الفتى : ذكره العجوز أنه صاحب الكازينو .
الفتاة : هذه حجة قوية .
الفتى : ذكره الشاب بأنه وريثه .
الفتاة : موقفه ضعيف .. العبرة بمن يملك .
الفتى : أمهله العجوز حتى الصباح .
الفتاة : (بمرح) وكيف تنتهى الحكاية أيها الراوى ؟
الفتى : ننتظر معها نهايتها حتى الصباح .
الفتاة : (بفزع) ننتظر هنا حتى الصباح ؟
الفتى : لا أقصد .. ننصرف الآن ونعود فى الصباح .
الفتاة : (بسخرية) علينا إذن أن نستقيل من وظيفتنا !
الفتى : لا تمزجى .. سنحضر صباحاً واحداً .. هو صباح الغد .
الفتاة : ربما لا يكون الصباح الأخير .
الفتى : فلنحضر هذا الصباح وحده .. أرجوك ! أتوسل إليك !
الفتاة : لا أعرف إلى متى سأجاريك فى جنونك ؟
الفتى : قال له الشاب إنه ينتظر الشروق .
الفتاة : شفاك الله ! . لولا اننى أحبك ل ..
الفتى : فلنتفق على لقاء الصباح .
الفتاة : أعترف لك بأننى تسليت كثيرا بحكاياتك المشوقة .
الفتى : هل قبلت الاتفاق ؟
الفتاة : لم أرفض لك طلبا حتى الآن .
الفتى : أحبك .. أحبك من كل قلبى .. لا حياة لى بدونك .
الفتاة : (تنهض) هيا بنا نشم هواء نقيا خارج جدران الكازينو .

إظلام تام

***

المشهد الخامس

تضاء خشبه المسرح بالكامل ، يظهر العجوز والشاب خلف الآلة على الجانب الأيمن ، ويظهر الفتى والفتاة فى مجلسهما على الجانب الأيسر . يستند الجرسون على إحدى الترابيزات فى حالة خمول وتكاسل . الوقت صباحاً ولا مانع من دخول عاشقين أثناء المشهد ، يقترب الجرسون من مجلس الفتى وينتظر ما يطلبه .

الفتى : صباح الخير .
الجرسون : (وهو يتثاءب) صباح النور .
الفتى : (للفتاة) ماذا تشربين ؟
الفتاة : أى شىء مثلج .

الجرسون : لم يأت الثلج حتى الآن (الفتاة تنظر للفتى بشماتة) .
الفتى : (للجرسون) أليس عندكم ثلاجة ؟
الجرسون : (باقتضاب وضجر) عاطلة .
الفتى : (للجرسون) ماذا عندكم ؟
الجرسون : شاي وقهوة . . حلبة ويانسون (الفتاة تنظر للفتى بسخرية)
الفتى : (للفتاة) ماذا تطلبين ؟
الفتاة : ها تلاحظ أننا لا نجد ما نحب ونأخذ ما هو موجود ؟
الفتى : تحملى قليلا .
الفتاة : دع الطلب يأتينا بالصدفة .
الفتى : كيف يكون ذلك ؟
الفتاة : دعه يختار لنا ما نشربه .
الفتى : لا تتكدرى ونحن فى بداية اليوم .
الفتاة : شاى .
الفتى : (للجرسون) شاى وقهوة مضبوطة . (الجرسون يهم بالانصراف فيشير إليه الفتى بالانتظار)
الفتى : (للجرسون) هل تعرف ما يمكن أن يحدث الآن ؟
الجرسون : (يحاول أن يفهم قصد الفتى) لا شىء يحدث فى الكازينو .
الفتى : أليس من الممكن أن يحدث شىء ؟
الجرسون : الزبائن قليلون وهم غير مشاغبين .
الفتى : ألا تتوقع مثلا أن يتم تجديد الكازينو ؟ مثلا . . . يغيرون الترابيزات المكسورة . اللمبات المحروقة ؟ يبيضون الحوائط .
الجرسون : فيم تفكر يا أستاذ ؟
الفتى : احتمال . . أقصد أنه من الجائز أن يحدث ذلك .
الجرسون : لا شىء يدل على ذلك .
الفتى : ما رأيك إذن فى صاحب الكازينو !
الجرسون : كما تراه الآن ، نائم على كرسيه بالليل والنهار .
الفتى : هل تعتقد أنه نائم ؟
الجرسون : أعتقد أنه يرى كل شىء ببصيص عينيه .
الفتى : هو إذن يملك دهاء المجربين .
الجرسون : خبرة السنين يا أستاذ .
الفتى : وما رأيك فى الشاب الجالس خلف الآلة ؟
الجرسون : (باستخفاف) حماس الشباب على ما أظن .
الفتى : هل هما على علاقة طيبة ؟
الجرسون : لا أظن . . يتعاركان دائما . . كالقط والفأر .
الفتى : من القط ومن الفأر ؟
الجرسون : (يبتسم) ألا تريد طلباتك ؟
الفتى : هل أنت سعيد بالخدمة هنا ؟
الجرسون : الزبائن قليلون والأجر ضئيل .
الفتى : وماذا ستفعل ؟
الجرسون : أفكر فى الرحيل .
الفتاة : (تتدخل فى الحديث) أنت عاقل . . عين الصواب ما تفعل .
الفتى : (للفتاة) انتظرى . . انتظرى .
الفتاة : (بغضب) أنت دائما ترفض الحقيقة . . لا يعجبك الحل السليم .
الفتى : (للجرسون) قد يجددون الكازينو فيكثر الزبائن ويرتفع الأجر .
الجرسون : القوت لا يحتمل الانتظار .
الفتاة : هل رأيت ؟ هو يفكر بطريقة العقلاء . . كفاك أوهاما . . تكاد تقتلنى من الغيظ .
الجرسون : (بمرح) ألا تريدان الطلبات ؟
الفتى : (للجرسون) تفضل . . تفضل أنت .
الفتاة : (للفتى) لم يحدث شىء حتى الآن العجوز فى مكانه . . وكذلك الشاب .
الفتى : ألا تلاحظين أن العجوز يفتح عينيه اليوم أكثر من كل مرة ؟
الفتاة : وماذا يعنى ذلك ؟
الفتى : يبدو أنه قد رتب شيئا .
الفتاة : ولكن الشاب يجلس باطمئنان .
الفتى : هو واثق من نفسه .

(يدخل فجأة شاب قوى البنية ، يبدو أنه غريب على الكازينو ويتسم بالغباء والقوة والرعونة . عدوانى شرس ، يلمح العجوز فيقترب منه ويقف بجواره ، ويتبادلان نظرة توحى بأن بينهما اتفاقا ما ! العجوز يبتسم له ابتسامة خبيثة ، ينهض لتحيته ثم ينظر ناحية الشاب الجالس خلف الآلة .

الغريب : صباح الخير .
العجوز : (للغريب) وصلت فى موعدك .
الغريب : أنا تحت أمرك .
العجوز : شكرا أنا واثق من إخلاصك .
الغريب : (بولاء) أنا رهن إشارتك .
العجوز : هكذا الإخلاص وإلاّ فلا ، (الشاب يتابع ما يقال بجانب عينه) .
العجوز : (يلتفت نحو الشاب) ألا ترحب بصديقك ؟
الشاب : (متشاغلا) صباح الخير ياأستاذ (يفتح الآلة الحاسبة ويحاول إصلاح عطل بها)
الغريب : (لا يرد) .
العجوز : (للشاب) صباحك فاتر يا وريثى .
الشاب : مشغول بإصلاح الآلة .
العجوز : دع غيرك يصلحها .
(حوار بين الفتى والفتاة)
الفتى : (للفتاة) هل تسمعين ؟ العجوز يلمح .
الفتاة : بماذا يلمح ؟
الفتى : ستفهمين الآن . . ستفهمين .
الفتاة : هل فهمت أنت ؟
الفتى : انتظرى . . انتظرى .
(يعود الحوار بين العجوز والشاب والغريب .
الشاب : من غيرى يصلحها ؟
العجوز : (يشير إلى الغريب) الأستاذ مثلا .
الشاب : هل يفهم فى إصلاح الآلات الحاسبة ؟
العجوز : ويفهم أيضا فى العمل عليها .
(حوار بين الفتى والفتاة)
الفتى : هل فهمت ؟
الفتاة : لم أفهم شيئا .
الفتى : سيستغنى العجوز عن هذا الشاب .
الفتاة : ومن يحل محله ؟
الفتى : انتظرى . . انتظرى .
(يعود الحوار بين العجوز والشاب والغريب)
الشاب : (بعد فترة صمت) ماذا تقصد ؟
العجوز : أقصدأن يعمل عليهاالأستاذ(يشير إلى الغريب) .
الشاب : (يتغابى) لا أفهم .
العجوز : يحل محلك .
الفتى : هل فهمت ؟
الفتاة : فهمت .
الشاب : هكذا بهذه السهولة !
العجوز : دائما تنسى أننى صاحب الكازينو !
الشاب : ارتبطت بالكازينو . . وبيننا اتفاق ضمنى . . هل نسيت ؟
العجوز : لا تخلق المتاعب .
الشاب : لا أستطيع أن أتخلى عن مكانى بسهولة .
العجوز : (للغريب) هذا الشاب يعتقد أنه وريثى . . فما رأيك ؟
الغريب : بأى حق ؟
العجوز : هو بارع فى تقديم الأسباب والحيثيات لإثبات حقه فى الوراثة .
الغريب : نحن فى غنى عن الأسباب والحيثيات .
العجوز : قل لهذا الشاب المتهور .
الفتى : يبدو أنه تخلى عن الشاب تماما .
الفتاة : هو يرفض حقه فى الوراثة .
الفتى : عليه أن يثبت حقه على الفور .
الفتاة : هل تعتقد أن العجوز سيسمعه ؟
الفتى : انتظرى . . انتظرى . .

الشاب : أنا على استعداد لإثبات حقى .
الغريب : أظنك لا تفهم الأمور بوضوح .
الشاب : أى وضوح ؟
الغريب : صاحب الكازينو يستغنى عن خدماتك . . أى مشكلة فى ذلك ؟
الشاب : وأنا مستعد لإثبات حقى .
الغريب : المسألة ليست مسألة إثبات حقوق . . القضية سهلة وبسيطة !
الشاب : المسألة عندى مسألة حقوق .
الفتى : الخناقة تكبر وتشتعل .
الفتاة : لا مفر من المواجهة .
الفتى : لن ينتهى الخلاف بلا حل .
الفتاة : مشكلة بحق !
الفتى : مع من أنت ؟
الفتاة : لا أستطيع أن أقرر .
الفتى : هل تكتفين بالفرجة ؟
الفتاة : مع من أنت ؟
الفتى : مع الشاب طبعا .

الفتاة : لماذا .
الفتى : هو ينوى تجديد الكازينو .
الفتاة : هل تنتظره ؟
الفتى : اسمعى . . اسمعى .

الغريب : المسألة أبسط من ذلك بكثير .
الشاب : كيفً تكون بسيطة ؟
الغريب : أن تخلى مكانك فورا .
الشاب : لمن ؟
الغريب : لمن يأمره صاحب الكازينو بشغله .
الشاب : (بخبث) حتى لو كان شاغله بلطجيا .
الغريب : لا تخرج عن الموضوع .
العجوز : (للشاب) اسمع ياابنى . . هذه تعليماتى وأوامرى . . ودعنا من حديث لا فائدة من ورائه .
الشاب : (للعجوز) من يحل محلى ؟
العجوز : (بحسم) الأستاذ (يشير إلى الغريب) حضر الآن ليحل محلك اعتبارا من اليوم .
الشاب : ألا تراجع نفسك ؟
العجوز : لم أعد فى حاجة إليك .
الشاب : ولكنك تقضى على .
العجوز : قبل أن تقضى أنت على .
الشاب : مازالت أمامنا فرصة للتفاهم .
العجوز : لن تتراجع عن إصرارك على تجديد الكازينو ، أنا أعرفك جيداً .
الشاب : يمكننا أن نتفاهم فى ذلك .
العجوز : أخاف على نفسى من يأسك .

الفتى : انتهت الخناقة إلى طريق مسدود .
الفتاة : لا أعرف كيف ستنتهى .
الفتى : لا أحد يستطيع أن يتنبأ .
الفتاة : العجوز يتمسك بحقه الشرعى
الفتى : والشاب يتمسك بحقه فى التجديد .
الفتاة : هل يلجآن إلى العنف :
الفتى : المدير الجديد مفتول العضلات .
الفتاة : يبدو أن العجوز اختاره بعناية !
الفتى : هل نتدخل لمساعدة الشاب ؟
الفتاة : لا تجلب لنا المتاعب .
الفتى : حتى لو كانت المسألة تهمنا ؟
الفتاة : الجرسون العاقل . . واقف أمامك يكتفى بالفرجة .
الفتى : ولكنى أخاف على الشاب .
الفتاة : ساعده بمشاعرك . . صفق له من بعيد !
الفتى : اسمعى . . اسمعى .

. . .

الشاب : هل تعطينى مهلة ؟
العجوز : المهلة ليست فى صالحى .
الشاب : فرصة أرتب فيها أمورى .
العجوز : هذه الفرصة ستكون ضدى .
الشاب : ماذا تريد منى إذن ؟
العجوز : أن تنسحب فى هدوء وتخلى مكانك للمدير الجديد الذى طال وقوفه .
الشاب : هل أصبحت تخشانى إلى هذا الحد ؟
العجوز : لن تستطيع أن تتخلص الآن من شعورك بأنك وريثى ، تضخمت الفكرة فى رأسك .
الشاب : هل تنكر هذه الحقيقة الآن ؟
العجوز : أنكرتها عندما تسلطت عليك فكرة تجديد الكازينو .
الشاب : خشيت من الأمواج التى تنخر فى أعمدته .
العجوز : هل سنعود إلى الحديث.لا فائدة منه ؟ سأموت قبل أن يسقط سقفه فوق رأسى اذهب . . ارحل . . دعنى آخذ ذكرياتى معى إلى قبرى وابحث لنفسك عن مكان آخر .
الشاب : لا فائدة إذن ؟

. . .

الفتى : وصل الشاب إلى ذروة اليأس .
الفتاة : أصبحت أعطف على موقفه .
الفتى : هيا نفعل شيئا .
الفتاة : لم نتعود أن نتدخل فى مثل هذه الأمور .
الفتى : هيا نتدخل قبل أن يخلى مكانه .
الفتاة : لست مهيأة لهذا التدخل .
الفتى : ستضيع الفرصة .

الفتـاة : انتظر .. اسمع .

العجوز : (للغريب) هيا يا أستاذ خذ مكانك ، خلف الآلة .. لا تضيّع الوقت .

الشـاب : (يدق على المكتب) لن أتخلى عن مقعدى .. أنا مصر على البقاء .

العجوز : (للغريب) دافع عن حقك فى احتلال مكانك بكل الوسائل .

الشـاب : سأدافع عن مقعدى حتى الموت .

الغريب : (يتنمر ويتخذ وضع الهجوم) إخل المكان ... وإلا

الشـاب : سأقاوم للنهاية .

الغريب : (يقبض على كتف الشاب وينزعه من فوق المقعد ويسحبه بعيدا)
(الشاب يتحفز ويواجه الغريب فى مكان فسيح أمام العجوز .
الاثنان يستعدان للدخول فى صراع بدنى على هيئة مصارعة ، المصارعة يمكن أن تكون مصارعة إيمائية رمزية) .

الفتى : وصلنا إلى النهاية الحاسمة .

الفتـاة : اقتربت الحكاية من نهايتها .

الفتى : أتمنى لو أعاون الشاب .

الفتـاة : هذا الدخيل فى قوة بغل (تبدأ عملية المصارعة) (الشاب يتحايل على الغريب ويوقعه) .

الفتى : مصابيح النيون تتلألأ فى السقف !

الفتـاة : دعك من المزاح فى وقت الجد (الغريب يمسك الشاب مسكة قوية ثم يفلت منه الشاب) .

الفتى : الجدران تلمع .. زاهية الألوان !

الفتـاة : لا تحلق فى الخيال (الغريب يوقع الشاب على الأرض) .

الفتى : سأتدخل .. سأضرب هذا البغل على رأسه (ينهض الشاب ويواجه الغريب) .

الفتـاة : (للفتى) لا تتهور (الشاب يوقع الغريب) .

الشـاب : (للعجوز) ضع رأسك فوق صدرك .. استسلم للنوم الطويل .

الفتى : (للفتاة) انظرى .. المناضد فورمايكا !

الفتـاة : لا توغل فى الوهم .

الفتى : المسى .. تحسسيها بيديك ..

الفتـاة : فقدت عقلك (الشاب يوقع الغريب) .

الفتى : المشروبات حسب الطلب !

الفتـاة : نصحتك بالفرار قبل أن تجن (الغريب يوقع الشاب) .

الفتى : سأتدخل .. سأقتل هذا البغل (الشاب ينهض ويفاجىء الغريب بضربة قوية) .

الفتى : انظرى .. الجرسون متحمس .. فرحان .. يحلم بالزبائن والطلبات .

الفتـاة : لا تفزعنى بجنُونك .

الفتى : الزبائن مسرورون .. مبتهجون .. هيا نشارك فى الفرحة .

الفتـاة : انهار عقلك .. ضاع الحب .. نصحتك بالفرار !

الشـاب : (للعجوز) ضع رأسك فوق صدرك .. استسلم للنوم الطويل .

الفتى : الموج ينحسر عن أعمدة الكازينو . ! لا لطمات .

الفتـاة : لا تنخدع .. البحر متقلب الأحوال .

الفتى : مهلة للترميم .. فلنغتنم الفرصة (الشاب يوقع الغريب) .

الفتى : (للشاب) (يشير إلى العجوز) سقط رأسه فوق صدره .. يسافر فى النوم الطويل .

الفتـاة : (تنهض منزعجة) ألم تقرر الفرار بعد ؟. لم أعد احتمل .

الفتى : (يجلسها بالقوة) فلننتظر .. فلننتظر .. فلننتظر .
(ينتظر الفتى والفتاة بلهفة نتيجة الصراع المستمر بين الشاب والغريب) .



الفنان
حامد ندا
من الكشف عن أعماق الواقع إلى البحث عن لغة جديدة

عز الدين نجيب

ما زالت قضية استقلال الفن بشخصية قومية مميزة - فى البلدان المتخلفة أو النامية - تمثل إحدى المعضلات التى تواجه الفنانين والمثقفين فى تلك البلدان ، حتى لو نالت استقلالها السياسى . . ذلك أن تبعيتها للعالم الذى استقلت عنه تستمر لعوامل مركبة ، واحدى مظاهر التبعية هو التبعيه الثقافية ، بكل ما تشمله الثقافة من نشاط إبداعى وإنسانى .

وفى مصر تبدو قضية استقلال الفنان التشكيلى بشخصيته القومية المميزة أكثر صعوبة من أى بلد آخر ، فإنه بتراثه الحضارى والإبداعى عبر آلاف السنين ، وتجربته الفنية الحديثة خلال خمسة وسبعين عاما ، يمر بعلاقة معقدة غير متكافئة مع تيارات الفن الغربى ، فرضتها الأحداث التى مرت بها مصر فى تاريخها الحديث ، والفنان يواجه تلك التيارات حينا ، ويحاول استيعابهاوتمثلها حينا آخر ، ويستسلم لها مبهورا ومقلدا فى كثير من الأحيان ، وفى جميع الحالات يبدو مغتربا عن بلده وواقعه ، مغتربا حتى عن ذاته ، إذ يضع اعتراف العالم الغربى به معياراً لنجاحه .

لكن ثمة عدداً قليلا من الفنانين المصريين - خلال مسيرة الحركة الفنية الحديثة - استطاعوا بإبداعهم أن يقتربوا من حل تلك المعضلة ، مما يجعلهم علامات هامة فى تطور الفن المصرى خلال هذا القرن ، مثل مختار ومحمود سعيد وراغب عياد وجمال السجينى وعبد الهادى الجزار وحامد ندا .

وحين أقدم حامد ندا اليوم لا أقدمه كحلقة هامة فى سلسلة هذا التطور فحسب ، بل كواحدة من أصعب الحلقات فيها . . ذلك أن معاناة الفنان المصرى فى تحقيق هويته القومية لم تكن فى أى مرحلة ماضية مثلما هى عليه اليوم ، بعد أن تضاعف اغترابه وتخبطه بين مفترق الاتجاهات الأجنبية ، كجزء من الشعور العام بالاغتراب على كافة المستويات . على أنه مما يهون الأمر أن تجربة حامد ندا الفنية - التى استمرت ثلث قرن حتى الآن - تعطى الناقد الحق فى إصدار كلمة فيها ، دون خشية المصادرة على خط تطوره ، وما قد يضيفه بعد ذلك ، وإن لم تكن هى الكلمة الأخيرة بالطبع ، ما بقيت يد الفنان قادرة على الإبداع .

الفنان .. وقاع المجتمع :

إن تجربة حامد ندا فى مجملها تقدم نموذجا فريدا لفنان العالم الثالث ، الذى يعى دوره الحقيقى نحو وطنه ، ويمثل انتماؤه إلى تراثه وواقعه : منطلقه الأساسى فى رؤيته الإبداعية ، فى حين أن التراث الثقافى العالمى يعد مخصبا ضروريا لنمائه ، وأن التطورات الفنية والفكرية المعاصرة فى العالم شرقا وغربا ، تمثل محكا دائما لأصالته ، يجعلها تحدث شررا خلاقا ، وتعطى إضافات جديدة إلى الإبداع الإنسانى ، وهو ما يجعلنا نضفى العالمية على أعمال فنية وأدبية شديدة المحلية ، لم يحاول مبدعوها أن ينسجوها على منوال الأنماط الغربية ، بقدر ما استمدوا أنماطهم الخاصة من مناجم التراث القومى والوجدان الشعبى ، ثم صقلوها فى محك الإنجازات الإبداعية فى العالم المتقدم .

وإذا كانت خصوبة التعبير الفنى تصل ذروتها - بالنسبة للفنان - عند احتدام المأساة الانسانية ، فإن الواقع الذى تفتح عليه وعى حامد ندا فى العشرين من عمره ، كان كفيلا بتفجير موهبته التصويرية : إنه واقع الطبقات الشعبية فى قاع القاهرة بعد الحرب العالمية الثانية ، وبالتحديد - فى منطقة «الخليفة» و «السيدة زينب» ، حيث يتلازم الجوع والبطالة ، والكبت والخرافة ، والخوف والهستيريا ، وكان هذا الواقع يتجسد ويتركز حول أضرحة الأولياء ، حيث يحيا الناس فى الشوارع وعلى الأرصفة وداخل المساجد ينامون ويأكلون وينغمسون فى غيبوبة حلقات الذكر الهستيرية ، ويفيقون صرعى الإجهاد والجوع ، يتناثرون كآثار وباء أو غارة حربية .

كيف عبرت موهبة حامدا ندا - ابن الأسرة المتوسطة المتدينة المحافظة - عن هذا الواقع ، وهو مازال بعد طالبا بكلية الفنون الجميلة فى أواسط الأربعينات من هذا القرن ؟

كانت الحرب العالمية قد أسفرت - بجانب التدهور الاقتصادى والاجتماعى الشديد - عن تفجر الوعى الثورى لدى المثقفين وطلائع العمال ، كما كان الجيل الشاب من الفنانين قد أنتظم فى عدد من الجماعات الفنية التى رفعت شعارات تدعو للتغيير والتجديد . وما إن حل عام ١٩٤٦ حتى كانت هذه الأجيال على اختلاف ميولها ، قد نفضت أيديها تماما من الأسلوب الأكاديمى المحافظ الذى يرى الأشياء فى نظام منطقى مستتب ، وتنوعت دعواتهم : من إطلاق الخيال السجين (عند جماعة الفن والحرية) إلى الغوص فى مخزون الأساطير والأحلام والطبيعة البدائية والرموز الشعبية (كما فى جماعة الفن المعاصر) ، إلى الالتزام بقضايا الكادحين والتقدم الاجتماعى (كما فى جماعة الفن الحديث) ، وتنوعت أساليبهم الفنية فى التعبير عن هذه الدعوات ، من السيريالية إلى التعبيرية إلى التجريدية إلى الواقعية .

أما عند حامد ندا - الذى كان أحد مؤسسى جماعة الفن المعاصر ١٩٤٦ - مع «الجزار» و «سمير رافع» و «ماهر رائف» و «ابراهيم مسعودة» و «شهدة» وغيرهم ، تحت إشراف أستاذهم «حسين يوسف أمين» - فقد التزم أسلوبا مختلفا عن تلك الأساليب ، وإن يكن قد استفاد من كل منها بقدر ، أسلوبا يمكن أن نسميه (الأسلوب النحتى) حيث يشكل أشخاصه الذين كبلهم العجز والجوع والذهول كما لو كانوا تماثيل حجرية أو خشبية خشنة من فروع أشجار (عجر) ، تتلاشى فيهم التفاصيل الواقعية وتذوب الفوارق بينهم ويصبحون كتلا صماء متشابهة ، كأنهم أبناء إحدى مدن ألف ليلة وليلة التى أصابتها لعنة ما ، فتحولوا إلى تماثيل بنفس حركاتهم وأوضاعهم ! . . ومع ذلك فقد برزت فى عيون أشخاصه تعبيرات صارخة بالشكاية والاتهام أو شاخصة إلى المجهول فى انتظار أبله !

ومع التسليم بالعلاقة بين هذه الأوضاع وبين الظروف الاجتماعية والاقتصادية ، فإنه يبدو بوضوح الحس الميتافيزيقى التشاؤمى فى هذه المرحلة ، مما يجعل الإنسان كما لو كان فى علاقة مع القدر مباشرة ، وليس مع ظروف يمكن فهمها وتغييرها ، ولعل هذا ما جعل عالمه يبدو مغلقا وجعل أشخاصه يخفون وجوههم بأيديهم ويديرون ظهورهم للحياة يائسين . وقد أكد حامد ندا هذا المعنى - فضلا عن المسحة الأسطورية فى أشكال الناس وحركاتهم الذاهلة - باستخدامه لعناصر من السحر الشعبى ، كالرموز والأحجبة والرسوم الجدارية البدائية والوشم ولمبة الجاز التى تلقى بالظلال أكثر مما تلقى من الضوء ، وكراسى القش الغليظة وزير الماء الخالى . . . فى خلفيات اللوحات ، بالإضافة إلى الاستعانة بعناصر أخرى حية ذات دلالات سحرية فى الموروث الشعبى ، مثل القط

والسحلية والبرص والديك . . وساعده استخدام ألوان الشمع مع الألوان المائية على تأكيد خشونة السطح وغرابة ذلك العالم ، وهو عالم رازح تحت ثقل باهظ غير مرئى : ألوان داكنة محدودة : (الأسود والبنيات والرماديات) . . ملامح الأشخاص وكتلهم محرفة ومحددة بخطوط سوداء تشبه خطوط «جورج رووه» ، تؤكد الغلظةوالجمود والاستسلام . . البعد الثالث فى اللوحة عنصر هام يؤكد سيطرة المعانى الغيبية : المجهول والخرافة .

وقد يكون منهج حامد ندا فى هذه المرحلة متسقا مع منهج أرسطو فى الجمال ، الذى يرى أن رسالة العمل الفنى هى القيام بدور المطهر لنفس المتلقى ، بما يعرض عليه من محاكاة للألم والمأساة ، كما كانت تفعله التراجيديات اليونانية . وليس حتما أن يكون ندا قد قرأ لأرسطو كتابه عن فن الشعر ليصل إلى هذا الفهم ، إذ أن من الممكن أن يبلغه بالسليقة .

يقول الناقد «أيميه آزار» فى تعليقه على هذه المرحلة ما يتفق مع هذا الرأى : إن أشخاصه الصماء المقفلة تمثل أشخاصا لا أسماء لهم ، يحتضنون أحلاما جسيمة ومقلقة ومشروعات للمستقبل يقوضها ويأبى عليهم تحقيقها !

الفنان ابن عصره:

على أن هناك عاملا هاما يغفله كل من تعرض لأعمال هذه المرحلة عند ندا ، ساعد على بلورة هذه الرؤية لديه ، وهو المد الوطنى العارم والقلق الاجتماعى المبشر بالثورة الذى كان يسود مصر فى سنوات ما بعد الحرب ، والذى بلغ عنفوانه الشعبى عام ١٩٤٦ ، وكان للمثقفين فيه دور أساسى . وبالرغم من أن حامد ندا لم يشتغل بالكفاح الوطنى السياسى والاجتماعى المباشر ، فإنه على أية حال كان يتنفس هذا الزخم ويتمثله فى أعماله الفنية المعبرة عن معاناة الطبقات الشعبية والقادرة على التواصل معها ، ولعله فى ذلك كان نقيضا لاتجاه جماعة «الفن والحرية» التى سبقته بسنوات قليلة ، وكان يتزعمها الفنانون رمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل ، ذلك أنهم كانوا يصرخون بالشعارات الثورية ويلقون بالأحجار على كل الأفكار السلفية ، ويربطون ربطا مباشرا بين الفن والسياسة ، بينما سلكوا فى تعبيرهم الفنى مسلكا اتباعيا ، حيث اعتنقوا المذاهب الفنية الحديثة فى أوربا - خاصة السريالية والتجريدية - باعتبارهما انعكاسا للتقدم ولرفض القديم ، وعندما نسجوا أعمالهم الفنية على منوالها انعزلوا عن الجماهير التى كانوا يرفعون شعاراتها ، إذ أن تلك الأعمال كانت تبدو نوعا من الرطانة بلغة أجنبية !

ولعل ندا كان فى التزامه الفكرى والتعبيرى ذاك ، رائدا بالنسبة لزملائه فى جماعة الفن المعاصر أيضا ، مثل الجزار وسمير رافع والآخرين . . فقد كانت السمة الغالبة على أنتاجهم هى السريالية ، التى تنهل رؤاها من عالم الأساطير والأحلام ومخزون العقل الباطن ، أو من عالم الطبيعة البدائية بما فيه من وحشية أو غرائز مكبوتة . . . إلى أن وضع حامد ندا يده على كنز (الموضوع الشعبى) بكل ثرائه التشكيلى والتعبيرى البكر ، واستنبط منه لغة جديدة مفعمة بالدهشة واللا معقول ، تستصرخ الضمير وتستدعى التساؤل عن واقع عينى معروف ، رافضة أن تكون تهويما وجوديا أو ميتافيزيقيا أو «فرويديا» فى النفس البشرية . كان ذلك يبدو بجلاء فى لوحاته التى اشترك بها فى معرض الجماعة الذى أقيم فى مايو ١٩٤٨ ، مما لفت أنظار النقاد الأجانب وجعلهم يشيدون به . . هنا بدأ اهتمام زملائه - خاصة رفيق الصبا «عبد الهادى الجزار» - يتجه إلى الموضوع الشعبى ويستوحى منه رؤى جديدة تعطى منظورا مصريا - اجتماعيا لتجربتهم السريالية السابقة . واستمر التنافس بعد ذلك بين ندا والجزار سنوات عديدة فى هذا المضمار : تنافس خلاق أثرى حياتنا الفنية بتراث إبداعى عزيز ، ولم يكن ذلك يخلو من تأثير متبادل فيما بينهما ، مما يذكرنا - مع اختلاف العصر والظروف والاتجاه الفنى - بما كان بين الفنانين العظمين بيكاسو وبراك فى باريس منذ أوائل هذا القرن ، الأمر الذى يجعل التمييز بين بعض أعمالهما صعبا فى بعض المراحل الفنية !

وعلى عكس معظم النقاد الذين تعرضوا لأعمال حامد ندا ، فإننى لا أميل إلى تصنيف أعمال تلك المرحلة فى احدى المدارس الفنية الغربية ، كالسريالية أو التعبيرية ، فلا أظن أن ندا فى ذلك الوقت المبكر كان يشغل نفسه كثيرا بأى المذاهب الفنية يتبع ، بقدر ما كان مشغولا باستكمال مفردات لغته التشكيلية الخاصة ، المشتقة من الروح

الشعبية المصرية ، وبعناق التيار الاجتماعى المتصاعد قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ . ولعل أكبر دليل يؤكد ذلك هو ما يقوله حامد ندا نفسه فى حديثه مع الدكتور نعيم عطية : (مجلة المجلة - يونيو ١٩٦٩) - « . . وإن كنت أصدقك القول أننى فى صباى كنت قليل الاطلاع على الأعمال الفنية الأجنبية وإن كنت كثير القراءة فى مجالات الفلسفة والاجتماع وعلم النفس ، وقد تبينت فيما بعد أيضا أن بينى وبين راغب عياد فى لوحاته عن الحياة الشعبية قرابة روحية ، وإن كان الفارق شاسعا بين معالجة كل منا للموضوع الشعبى وللشخوص الشعبية . لقد صور راغب عياد بموهبة غير منكورة واقع الحياة الشعبية ، أما أنا فقد عنيت بالغوص إلى ما تحت الواقع ، مقتنصاً ما فى النفس الشعبية من رواسب لا تلبث أن تنعكس على سطح البيئة الشعبية وسلوكات رجالها ونسائها . . » . . ويمضى حامد ندا فى حديثه بعد ذلك فيقول :

« . . ولا تعنينى العلامات التى تميز الشخصية الفردية ، بل الدلالات الانسانية من خلال رؤى تشكيلية لمجتمع تكالبت عليه الرزايا منذ سنين سحيقة . لكننى أبادر فأقول إن شخوصى لا تستجدى إحسانا ، إن فيها إباء بدائيا رغم كل شىء ، لكن ثمة شيئا فيهم ، أو ربما فى الجو الكابوسى المحيط بهم ، يجبرك على التعاطف معهم ، ويدعوك إلى بحث أوضاعهم الاجتماعية والانسانية . وإنى أستبيح لنفسى أن أشير إلى الأجواء الشعبية التى صورها أديبنا الكبير نجيب محفوظ فى روايته «زقاق المدق» على الأخص ، لأقرِّب شخوصى وعالمى إلى ذهن المتفرج المصرى وذوقه الفنى . »

البحث عن لغة جديدة :

ويبدو أن تلك كانت المرحلة الأولى والأخيرة من مراحل تطور الفنان حامد ندا التى ارتبط فيها بالقضية الاجتماعية ! . . فبعد قيام ثورة ٥٢ وتحقيق انجازاتها الوطنية والاجتماعية ، شعر أن دوره (الإصلاحى) قد انتهى ، وأن عليه أن يخطو خطوة جديدة فى تطوير لغته التشكيلية ، مستمرا فى استلهام عناصر البيئة الشعبية بعد أن تحررت - أو هكذا تصور ! - من كابوس الظلم والتخلف ، وبدأ مرحلته الجديدة منذ عام ١٩٥٥ ، مستخدما مظاهر العادات والتقاليد الشعبية المصرية كعناصر تشكيلية ، مثل العاب الأطفال فى الحوارى ، والرسوم الفطرية الساذجة على الجدران ، والوحدات الزخرفية الفلكلورية . . . وكل تلك العناصر التى كانت عناصر مساعدة فى خلفية مرحلته (التراجيدية) ، لكنها انتقلت الآن لتحتل مكان الصدارة ، بعد أن تخلصت من مأساويتها ورمزيتها الخرافية ، وأصبحت أشكالا فنية محسوبة حسابا تجريديا على مسطح اللوحة ، تعطى حساً غنائيا ناعما ، ساعد فى تأكيده (بالتة) الألوان الجديدة التى استخدمها من فصائل الأحمر والأزرق والأخضر ، بما تحمله من طزاجة وانتعاش ، كما تحررت كتل الأجسام من كثافتها الحجرية واسطوانيتها المعمارية وأصبحت أقرب إلى التسطيح وأميل إلى الحركة والنشاط والرشاقة ، بينما أصبح الجو العام السائد هو البهجة والفرح واستقبال الحياة فى تفاؤل .

وكما وضع ندا يده من قبل على كنز الموضوع الشعبى ، وضع يده فى مرحلته الجديدة على كنز آخر كان قد سبقه إليه راغب عياد دون أن يستنفده ، وهو كنز التصوير الفرعونى ، وراح يستلهمه بذكاء مهتديا بما أنجزه راغب عياد . لكنه إختط لنفسه أسلوبا مختلفا تماما عن أسلوبه .

بين عياد وندا :

وإذا كانا قد تشابها فى تسطيح الأشخاص ورسمهم فى وضع جانبى وإلغاء البعد الثالث ، والتركيز على أهمية الخط فى تصميم اللوحة ، وتكرار الوحدات والعناصر فى نسق منتظم أحيانا ومتقابل أحيانا ، فإنهما فيما بعد ذلك تختلفان كل الاختلاف . . فالجو العام للوحات نراه عند عياد جوا صاخبا بإيقاع الحياة اليومية وزحام الأسواق والأعياد والعمل فى الحقل ، أما عند ندا فنراه جوا «فنتازيا» ولكن فى رزانة ووقار التصوير الفرعونى ، مع نعومة فى الايقاع واقتصاد فى الأشخاص والحركة .

وإذ نرى عياد لا يكاد يترك فراغا فى لوحاته دون أن يملأه بالخطوط ، نجد ندا يهتم بالفراغ كرئة ضرورية تتنفس بها اللوحة ، لهذا يعطيه دورا مساويا لدور الأشكال حيث تدخل الفراغات فى علاقة جدلية مع المشخصات ، كما يعمل الفنان على تنغيم هذه الفراغات بدرجات الألوان والملامس مما يجعلها عمقا للوحة .

وبينما تبدو ألوان عياد شاحبة شفافة أقرب إلى الألوان المائية وثانوية إلى جانب الخطوط ، تبدو عند ندا كثيفة

معتمة مركبة وأساسية فى تحقيق التجسيم وإن خلت من الظلال .

وعلى حين يراعى عياد فى شخوصه النسب الواقعية ويهتم بالتفاصيل الدقيقة للأجسام والأزياء ، فإن ندا يعمد إلى تحليل الأشكال تحليلا تشكيليا خالصا فيبسطها إلى أقصى ما يسمح به الشكل من تلخيص ، ويشوهها تشويها فنيا محسوبا .

وإجمالا . . فإن الفرق بين تجربتى عياد وحامد ندا يكمن فى أن الأولى تجعل من اللغة التصويرية المستوحاة من الفن الفرعونى خادما للموضوع الشعبى ، وإن الثانية تجعل من اللغة التصويرية هدفا فى حد ذاته تستدعى التعمق فى البحث عن مفردات ذات أصول مصرية قديمة وشعبية ، وفى نفس الوقت معاصرة وخاصة بالفنان وحده .

المرحلة الزنجية :

هذه الرغبة ذاتها فى البحث عن جماليات تصويرية خاصة هى التى قادت حامد ندا إلى التنقيب عن مصادر جديدة للشكل الفنى يخصب بها تجربته ، وذهب فى بحثه إلى الفنون البدائية ، وخاصة فن الكهوف والفن الزنجى ، كما فعل بيكاسو من قبل ، وأمده هذا الرافد الجديد بقدر هائل من الحركة والخيال فى التصرف فى الأجسام وتحويرها وتحريكها على مسطح اللوحة ، ودون التزام بمنطقية الأشياء ، فنجدها وكأنها متحررة من الجاذبية الأرضية ، تحلق طليقة رشيقة فى فضاء اللوحة .

وقد أخذت المرأة فى أعمال هذه المرحلة دور البطولة ، فكانت - بخطوط جسمها العادى الرشيق - تسيطر على اللوحة وتنطلق متفجرة بالأنوثة والحياة ، كمركب أطلقت أشرعتها للرياح ، بينما يبدو الرجل إلى جوارها ضئيلا قزماً يشرئب جاهدا للتواصل معها ، بل يبدو أحيانا كطوطم سحرى فى طقس من الطقوس الوثنيه الأفريقية . ويذكرنا هذا الجو السحرى بما كان يشيع فى مرحلته الأولى من روح بدائية ، مع فارق هام ، وهو أنها كانت هناك محملة بمضمون اجتماعى ، على حين أنها مجرد خلفية للعلاقات الجمالية فى معمار اللوحة ، وهى علاقات تمثل الهدف الأول لوجودها .

إلا أن هذه المرحلة - التى امتدت بتنويعات مختلفة حتى منتصف الستينات - لم تخل تماما من الأبعاد الدرامية والإيحاءات الميثولوجية ، فكثيراً ما يشده الحنين إلى ذكريات من مرحلته الأولى ، تنبثق عنها عناصر ذات بعد أسطورى وتغلغل فى الموروث الشعبى ، مثل القط الأسود الذى يتسلل فى لوحاته كروح خفية مخاتلة مليئة بالتربص باعثة للخوف ، كأنه الموت الخطاف . . وقد بالغ الفنان فى نسبه فجعله ممطوطا غامض الملامح متلصص الحركات قبل أن ينقض على فريسته . كذلك يستخدم الفنان شكل السمكة كرمز شعبى يستخدم فى الوشم والوحدات الزخرفية ويوحى بالخصوبة والتكاثر ، كما يستخدم الديك البلدى الشقى المتحفز دوما للنقار وهو يملأ الدنيا بصياحه دون أن يدرى بالمصير الذى ينتظره ! والحمامة البيضاء المعدة للذبح قربانا فى النذور أو فى طقوس الزار . . . كل هذا غير الزير الفخارى ووابور الجاز واللمبة ذات الزجاجة الطويلة والظلال الكثيفة .

وشهدت هذه المرحلة أيضا ومضات فنية ذات طابع تعبيرى مباشر مثلما نجد فى لوحات هيروشيما ، الحرب والسلام ، عزيزة . . . وفيها يميل إلى الاقتصاد الشديد فى اللون حتى تصبح أقرب إلى الأسود والأبيض بتنغيمات شفافة وأشكال مبهمة ، فى الوقت الذى عاد فيه إلى تكتيل الأجسام وترسيخها - دون استدارة - بأقل الألوان الممكنة ، حتى تصبح عزفا على لون واحد ، كثيرا ما يكون الأزرق أو الرمادى ، وهو يعوض هذا الزهد اللونى بإكساب سطح اللوحات ملمسا متوترا مرتعشا غنيا بالطبقات والدرجات ، كالذبذبات الصوتية المتتابعة ، أو كآثار الزمن على جدران قديمة .

من هذا نتبين أن ندا - بالرغم من بعده عن الموضوع واحتفاله بلغة الشكل - لم يتخلص من الروح الدرامية . كل ما فى الأمر أنها تحولت من الصياح والجهر إلى الحوار والهمس ، اللذين لا يقتصران على الآدميين بل ينسحبان أيضا على الحيوانات والطيور والكتل والفراغات والمساحات اللونية وملامس الأسطح .

المرأة . . والحصان :

منذ أواخر الستينات بدأ حامد ندا مرحلة ثالثة ، قد نعتبرها استمرارا للمرحلة الغنائية ، من حيث تركيزها على السطح التصويرى الديناميكى ، لكنه هنا يخطو خطوة

جديدة بالنسبة لكتل الأجسام والأشكال ، فقد عمد إلى تفتيتها وإطلاقها من عنانها المنطقى ، محاولا إيجاد إيقاع أكثر بدائية وعنفا كطبول أفريقية أو موسيقى الجاز ، وأصبحت الغلبة هنا للعناصر الزنجية من أقنعة وأشكال محرفة . ويلعب دور البطولة معها عنصران جديدان لم يستعملا فى لوحاته من قبل : الأول حروف الكتابة العربية ، التى استخدمها الفنان كمشخصات تتجاور وتتحاور مع العناصر البشرية ، والثانى الحصان . . لقد اقتحم عالمه طائرا كالبراق حاملا على ظهره المرأة العارية النائمة فى استسلام وأصبح هذا الثنائى - المرأة والحصان - بطلين متلازمين فى العديد من لوحاته فى السبعينات ، محلقين فى نشوة ذات إيجاد جنسى لا يخطئه الحس ، إلا أنه يمكنك أن تستشعر من داخل هذه النشوة وجود شبح غريب لم يظهر فى أعماله من قبل إلا فى لوحات القط الأسود . . وهو الموت . . قد يبدو ذلك من خلال إيحاءات فى غاية الرقة ، مثل نبات أجرد على حافة أفق صحراوى يتلاشى فى المجهول ، بل لعله يبدو أيضا فى جسم المرأة المستلقية على ظهر الحصان بعينيها المتسعتين فى ذهول وفزع ، وكأننا حين نبلغ ذروة النشوة نكون قد بلغنا فى نفس الوقت حافة الموت !

ويذكرنا هذا بأعمال زملائه السرياليين من أعضاء جماعة الفن المعاصر فى الأربعينات خاصة عبد الهادى الجزار ، حيث كان ميدانه الأساسى - الذى تمرد عليه حامد ندا حينذاك - هو الطبيعة البدائية والنوازع البشرية المجردة والحياة التى تولد من قلب الموت والموت الذى يتربص بالحياة ، وكان للمرأة والحصان أيضا دور هام فى ذلك العالم . . . أفكان حامد ندا طوال تلك السنين يطمر هذه الفكرة فى أعماقه كى لا ترى النور ، حتى إذا مات رفيق صباه ونده العتيد الجزار ، وبلغ من العمر مرحلة النضج الفلسفى والادراك لمعنى الحياة ، انفلتت البذرة المطمورة من مكمنها وأعلنت عن وجودها فى طيات لوحاته ؟ . .

لقد اكتسبت ألوانه فى هذه المرحلة شفافية حزينة ، دون أن تخرج عن باليتته اللونية السابقة ، سوى أن اللون الأبيض صار هو اللون السائد فى خلفيات اللوحات ، وأن خشونة الملامس أخذت تخف تدريجيا لتصبح أكثر نعومة ، مما يقربها من أعمال الفنان السريالى «ماجريت» ، ولعل علاقته بالسريالية لم تنقطع عبر مراحل تطوره ، وان كانت بطانة غير مرئية للموضوع الشعبى ولغة التصوير المستقاة من الحياة الشعبية . وها هو بنفسه يصرح بتاريخ ٥٩/٥/١١ لجريدة وطنى قائلا : «إن كل عمل فنى يخلو من السريالية لا يمكن أن يعد عملا فنيا ، بمعنى أن التعبير التلقائى مهما كان لونه واتجاهه لا يمكن أن يخلو من ذاتية الفنان إذا كان عملا صادقا .» .

بل لقد ذهب إلى أبعد من ذلك ، إلى أن يجاهر بتحقيق نوع من التجريد فى اعماله ، مستمدا من عناصر البيئة الشعبية ، بل ويرحب بدرجة أرقى من التجريد وهو التجريد المطلق وإن كان عاجزا عن بلوغها ، فيقول فى نفس الحديث المذكور :

«التجريد نوعان : الأول يستخدم الأشكال من واقع حياتنا ، والثانى يعطينا أشكالا مبهمة تكون موجودة فى إحساسات الفنان الداخلية ، وهى تعطى شكلا مطلقا ، وأنا أحب الجانب الأول ، وأرحب بالثانى وإن كنت أشعر بالعجز عن تحقيقه .» .

هل كانت هذه النزعة المبكرة الكامنة بداخله هى السبب فى تحوله السريع عن خطه الاجتماعى ؟ . . وأيهما أكثر أصالة فيه : الفنان الملتزم بقضايا بلده أم الفنان الممتلىء بطموح فردى بحت ؟ . . إن الاجابة شديدة الصعوبة ! . . ذلك أن أعماله فى كلا الاتجاهين تعد ؟ أعمالا جيدة ورائدة ، فضلا عن أن انتماءه الشعبى ظل يفرض نفسه كظل رقيق على جميع مراحله رغم تحلله من أى التزام اجتماعى أو مضمون أدبى . ولعلى أتفق فى هذا مع الدكتور نعيم عطية فى تحليله لأعمال حامد ندا إذ يقول : « . . وإذا كان حامد ندا قد احتفظ بروابطه بالواقع فإنه لم يقدم فى أى من أعماله رغم عصريتها وتقدميتها على تلك القفزة العدمية التى قام بها التجريديون المعاصرون .» (مجلة المجلة - يونيو ١٩٦٩)

عودة إلى الأصول :

وتشهد آخر مرحلة من إنتاجه عودة من نوع جديد إلى (الموضوع الشعبى) ، فقد بدأ يعالج رسم المناظر الطبيعية من واقع الأحياء الشعبية القديمة فى الجمالية والحسين . لكنه دوران تنكب فيها منجزاته التصويرية السابقة ، بالعودة إلى البعد الثالث وإلى التجسيم وإلى منطقية

الأشكال فى أماكنها الطبيعية ، يكسبها قوة بنائية جديدة تعوض القيم الأخرى التى تخلى عنها ، بالحسّ الدافىء المتوهج بالحيوية الذى يسود هذه اللوحات الصغيرة - سواء بألوانه القوية الساخنة أو بخطوطه المتوترة السريعة أو بلمسات فرشاته المرتعشة الرشيقة ، التى تلمس سطح اللوحة بخفة وعفوية مشحونة بالانفعال . وهى لوحات قد تغفر له بعض محاولاته التى تقترب من الفن السياحى والدعائى التى أقدم على إنتاجها فى السنوات الأخيرة (لسبب أو لآخر !) ، هذا بالرغم من أنه لا يجد غضاضة فى أن ينتج فنا سياحيا طالما كان يتغنى بجمال بلده . (كما صرح بهذا المعنى فى مناقشة لأعماله جرت فى العام الماضى بأتيليه القاهرة !) .

وأيا ما كان أمر التزام حامد ندا الاجتماعى أو الجمالى ، فإنه يعد - كما سبق القول فى بداية المقال - نموذجا لفنان العالم الثالث ، حتى بافتقاده للوضوح الفكرى والنضج السياسى . . . فهو على أية حال جزء من أزمة المثقفين فى تلك البلدان ، التى تفتقر إلى المناخ الديمقراطى الراسخ الذى يولد تيارات فكرية تتحاور فيما بينها أو مع الواقع ، وتكتسب من خلال الحوار واجدل آفاقا جديدة على كل المستويات ، بما فيها قضية الفن .

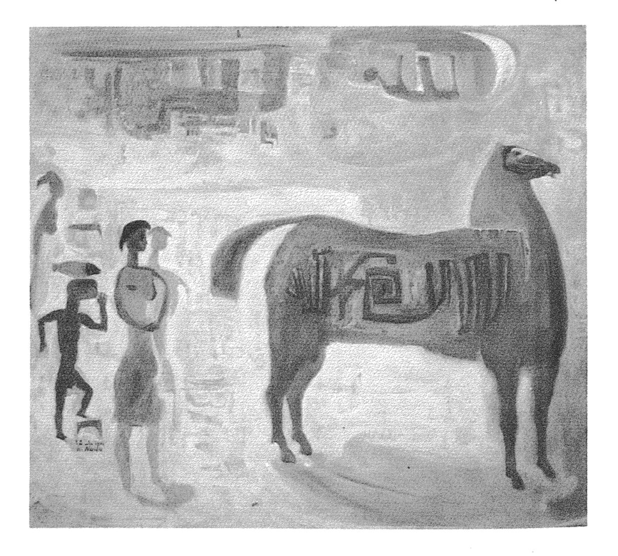
ومع ذلك ، فإن الحقيقة التى لا يمكن لاحد إنكارها ، هى أن حامد ندا - بتجربته المتنوعة والخصبة - يعد خير مثال على إمكان استقلال الفنان - المنتمى لمثل بلدنا - عن المجتمعات الغربية ، برغم أنه من أكثر فنانينا فهما واستيعابا للتيارات الفنية فيها ، تلك التى بهرت وجذبت وراءها الغالبية العظمى من الفنانين المصريين والعرب .

ولعل تمسكه باستقلاليته يرجع إلى عمق انتمائه إلى أصالته الحضارية ، وإلى وقوفه على أرض صلبة من الموهبة ، التى خلصته مبكرا من الشعور بالنقص أمام تلك المجتمعات الغربية ، بالرغم من أنه عاش فى بعضها فترة من حياته .

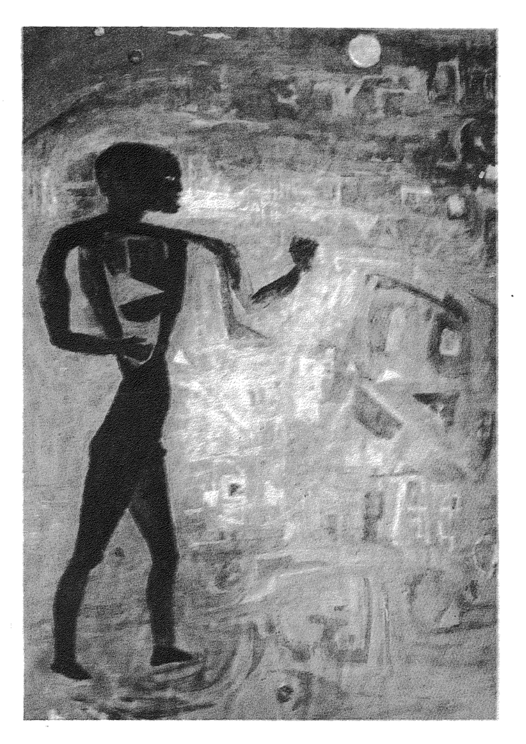
القاهرة : عز الدين نجيب
اللوحات تصوير:
الفنان صبحى الشاروني



الفنان
حامد ندا
من الكشف عن أعماق الواقع
إلى البحث عن لغة جديدة



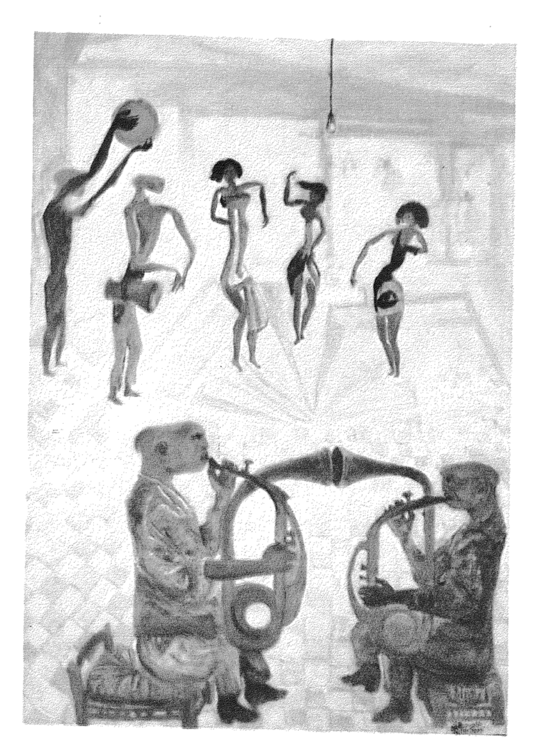
حصان طروادة



مسيرة التعمير



أمومة



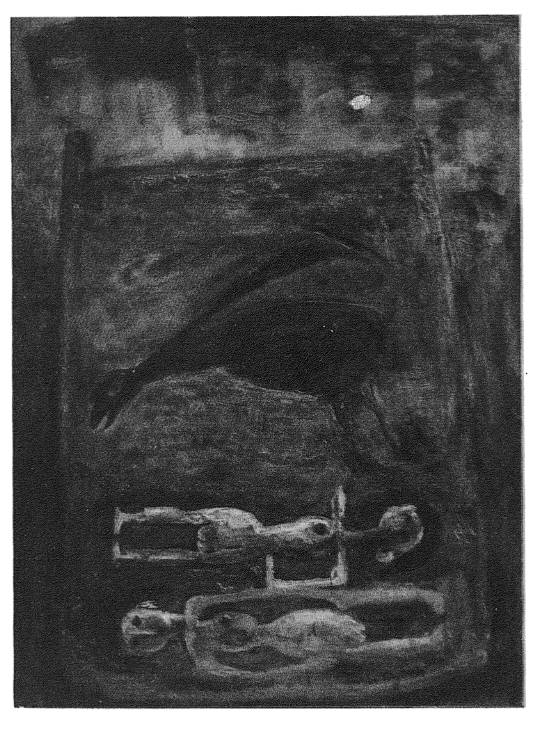
فرقه العزف الشعبى



محاورة



حديث



توأمتان



الغلاف الأمامى

خيول برية

الغلاف الأخير

الحب فى ضوء القمر



كشـاف مجـلة إبـداع لعـام ١٩٨٣

كشاف مجلة «إبداع»
لعام ١٩٨٣

هذا الكشاف :

هذا هو كشاف العام الأول من مجلة «إبداع» ، التى أصدرتها الهيئة العامة للكتاب ، لتتم بها دور مجلة «فصول» المتخصصة فى نشر الدراسات النقدية النظرية خاصة .

والدور الذى كرست مجلة «إبداع» صفحاتها له ، هو نشر الأعمال الإبداعية من شعر وقصة ومسرح ، المؤلف منها والمترجم ، والدراسات النقدية التطبيقية ، ونشر دراسات عن فن التصوير ، والفنانين التشكيليين ، مع صور لأعمالهم الفنية بالألوان .

وقد اختطت المجلة لنفسها سياسة انفتاح ثقافى لسائر الكتابات والأعمال الفنية الجيدة المستوى ، [فى حدود أقصى المستطاع تدبيره والحصول عليه للنشر] ، من مصر ، ومن سائر أقطار العالم العربى ؛ وأيضا ، انفتاح ثقافى على أدب ونقد ودراسات سائر الأجيال ، والمجلة بهذه السياسة ، تعبر عن موقف متحرر وقومى ، فى إطار الثقافة ، تفسح به صدرها لسائر رؤى وأجيال الكتاب والفنانين ، ولسائر الاتجاهات الأدبية والفنية .

وقد أملت «إبداع» ، وما تزال تأمل ، أن تحقق بهذه الأهداف ، وتلك السياسة ، بعثا ثقافيا فى الواقع الثقافى العربى الكاسد ، تفتح به آفاقا لحرية العقل العربى المبدع ، فى الرؤى ، والاتجاهات ، والأشكال ، وأن تفتح نوافذ الإبداع والنقد ، إلى أقصى حد مستطاع ، على حركات الواقع العربى الاجتماعية والثقافية ، وعلى الآداب والفنون العالمية . فالفكر بشتى صوره وأشكاله ، يتبادل التأثير والتأثر مع حركة الواقع العربى ، والواقع العالمى ، فى سائر المجالات . ولعلنا لا نتزيد إن قلنا : إن الفكر ، بشتى صوره ورؤاه ، هو المقدمة الإنسانية الأولى ، المستخلصة من حركة الواقع ، والمؤثرة فى تغييره بدور طليعى ورائد .

وفى ضوء هذه الأهداف ، وتلك السياسة ، استطاعت مجلة «إبداع» ، أن تضع اللبنات الأولى ، فى تحقيق هذه الأهداف ، وخلال عام واحد ، ويؤكد هذا القول ، ذلك الرصد الذى يقدمه هذا الكشاف للموضوعات التى نشرت فى أعداد إبداع هذا العام ، ولأسماء المؤلفين الذين أسهموا مشكورين ، وغير مأجورين أجرا يذكر ، فى تحرير صفحات هذه المجلة بشعرهم ، وقصصهم ، ومسرحياتهم ، ومقالاتهم ، ودراساتهم النقدية التطبيقية ، والمجلة الأدبية ، أية مجلة ، هى فى أول المطاف وخاتمته صدى وانعكاس للواقع الثقافى العربى ، جودة وامتيازا ، أزمة ونضجا .

على صفحات «إبداع» ، بدأت تشحب وتقل مطبوعات مجلات وكتيبات الماستر غير الدورية التى تصدر فى عواصم الأقاليم المصرية والعربية ، فى محاولة يائسة لتغطية غيبة القنوات الطباعية الحديثة لنشر الإبداع العربى ، وعطاء الثقافة العربية ؛ قنوات المجلات الأدبية خاصة ، التى وقع ما يصدر منها فى خيّة الحجر الثقافى والشللى والرؤيوى ، أو فى هبوط المستوى وضعفه ، وفى كوارث الإغلاق والاحتجاب ، نتيجة للأحداث والسياسات العربية الراهنة .

وعلى صفحات «إبداع» ، نشر العشرات من أدباء ومثقفى الأقاليم ، دون أن يكونوا بحاجة إلى الرحيل إلى القاهرة ، ليبحثوا لعطائهم الأدبى عن منفذ للنشر ، وأسماء المؤلفين فى هذا الكشاف تؤكد هذه الحقيقة ، وتؤكد أيضا أن المجلة اختطت لنفسها ، ونفذت بالفعل ، سياسة النشر ، لكل جيد من ألوان الإبداع

والدراسة ، لأكبر عدد من المؤلفين ، برغم حاجة المجلة ، أية مجلة ، لكى تنال ثقة قرائها بها ، إلى التركيز على النشر لأسماء معروفة ومعينة ، ولها رصيد من التقدير المسبق لدى قراء الأدب العربى ، ونحسب أن أحدا من الكتاب لم ينشر فى هذه أكثر من خمس مرات فى العام الواحد ، لكى نتيح الفرصة للنشر وللتحقق لأكبر عدد من الكتاب ، حتى لمن لا يزال منهم فى مرحلة التكوين الإبداعى والثقافى ، ولمن لا يزال بعد موهبة واعدة ، ينقصها الكثير من الخبرة والتمرس .

خلال عام نشرت إبداع على صفحاتها ٦١ دراسة و ١٢٣ قصيدة ، و ١١٢ قصة ، و ٢٧ متابعة نقدية ، و ١١ مسرحية ، و ١٢ مقالا عن فن التصوير ، والفنانين التشكيليين . وهذه المواد الأدبية والفنية تؤكد حقيقة أن مجلة إبداع ، تصدر فى العدد الواحد عدة كتب فى مجلة واحدة ، فهى تنشر فى كل عدد : ١٠ قصائد ، و ١٠ قصص ، و ٥ دراسات ، ومسرحية واحدة ، ومقالا فنيا واحدا ، ومتابعتين نقديتين .

وخلال هذا العام كتب على صفحات إبداع من مصر والعالم العربى ٢٢٢ كاتبابين ناقد وقصاص وشاعر وباحث .

وإذا كان ثمة ضعف أو أزمة ، فى حقل من حقول الإبداع ، فقراءة ما نشر فى المجلة تكشف أن أخطر أزمة فى الإبداع العربى هى أزمة النقد ، تليها فى درجة الحدة القصائد والمقطوعات الشعرية ، تليها المتابعات النقدية المتواضعة حتى الآن ، يليها التأليف العربى المسرحى ؛ وتكشف أن أفضل حقل أدبى ينال اهتماما من الكتاب ، هو حقل القصة ، فما تزال القصة ، على ما بها من عيوب ، وقلة الأصوات المتفردة فيها ، أفضل مستوى من سائر ألوان الإبداع العربى . ولعل ظواهر الضعف هذه ترجع إلى غيبة الحلم القومى ، وضعف الحماس الفردى للكاتب ليكتب ، والكسل العقلى عن بذل جهد إبداعى شاق عائده جد قليل ، فى ظروف معيشية طاحنة ، تجعل الكاتب فى صراع قاس بين حرصه على فنه ، وحرصه على حياته ، وحياة من يعول ، فى أبسط مستوى إنسانى لضرورات الحياة ، وتجعله يبحث له عن مسارب للعيش فى الكتابات الإعلامية والصحفية التى فتحت أبوابها صحف ومجلات دول النفط العربية .

لكن ليس لنا سوى أن نأمل ، ونحاول الاستمرار فى تحقيق رسالة الإبداع العربى فى زماننا ، عسى أن تبعث ، وتحيا روح الإبداع العربى وترقى . وكل عام وأنتم بخير مع مزيد من العطاء الثقافى ، والإبداع الأدبى والفنى .

وقد أعد كشاف هذا العدد فى ثلاثة جداول : الجدول «١» لرموز أنواع مواد المجلة للاستفادة منه فى الجدول «٣» . والجدول «٢» لموضوعات المجلة مرتبة ترتيبا أبجديا حسب أنواعها . والجدول «٣» للمؤلفين والكتاب مرتبا أبجديا ، مع رمز الموضوع ورقمه كما ورد فى الجدول «٢» .

«التحرير»

جدول رقم (١)

المادة	الرمز	المادة	الرمز	المادة	الرمز
١ - الشعر	ش	٣ - المسرحية	م	٥ - المتابعات النقدية	مت
٢ - القصة	ق	٤ - الدراسات	د	٦ - الفنون التشكيلية	ف

كشاف مجلة إبداع لسنة ١٩٨٣

(١) الموضوعات

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
	١ - الشعر (١٢٣ قصيدة)			
١	أحزان سيف بن ذى يزن	جميل محمود عبد الرحمن	٥	٨
٢	اعتذار	سالم حقى	١٠	٩٦
٣	أغنية إلى الوطن البعيد	محمد الشحات	٣	٧٦
٤	افتتاحية النار	أحمد عنتر مصطفى	١٠	٤٧
٥	التى أعشق	محمد صالح	٧،٦	٥١
٦	إلى صلاح عبد الصبور (فى ذكراه الثانية)	عبد السميع عمر زين الدين	٨	٢٦
٧	إلى نهر فقد تمرده	فاروق جويدة	١	٧٠
٨	أنا راحل فى انتظارك	عبد المنعم رمضان	٨	٣٣
٩	أنا وأسيرى والسلطان	د . أحمد كمال زكى	٤	١٤
١٠	أنا وأنت	نصار عبد الله	٢	٣٣
١١	أنت أيها الرفيق	إبراهيم أبو حجه	٤	٩٨
١٢	انحناءات	محمد سليمان	٤	٤٤
١٣	انطفاء	عبد اللطيف عبد الحليم	١	٤٧
١٤	إيقاع الزمن القادم	د . صابر عبد الدايم	٤	٧٠
١٥	البحث عن الشاعر	عبد الستار سليم	١٠	١١٠
١٦	بردية	محمد سليمان	١٢	٨
١٧	البشارة	مصطفى بيومى	٩	١٠٩
١٨	بكائية	إبراهيم شاهين	٣	٥٨
١٩	بكائية	السيد محمد الخميسى	١٠	٧٨
٢٠	بكائيات	يوسف نوفل	٧،٦	٦٨

٣ - المسرحية (١١ مسرحية)

٥ - المتابعات النقدية (٢٧ متابعة)

٦ - الفن التشيكلى (١٢ مقالا)

جدول (٣)

المؤلفون (٢٢٢ كاتبا)

مسلسل	المؤلف	الرمز
١	ابراهيم ابو حجه	ش ١١
٣	د. ابراهيم حماده	م ٣
٤	ابراهيم رضوان	ش ١١٤
٥	ابراهيم شاهين	ش ١٨
٢	ابراهيم اصلان	ق ٨٩
٦	د. إبراهيم عبد الرحمن	د ٩
٧	ابراهيم عبد المجيد	ق ٧٣
٨	ابراهيم فهمى	ق ١٨
٩	احمد بلحاح ايه وارهام	ش ٨١
١٠	احمد دسوقى	ق ٨١
١١	د. احمد درويش	د ٢٤
١٢	احمد ربيع الاسوانى	ق ٥٠
١٣	احمد سويلم	ش ٢٥ ، ٣٤ ، ٣٨ ، د ٤٥
١٤	احمد الشيخ	ق ٣٩ ، ٥١ ، ٩٣
١٥	احمد طه	ش ١١٥ ، د ٣٦
١٦	احمد عنتر مصطفى	ش ٤ ، ٦٥ ، ٨٧ ، ١٠٣
١٧	احمد فضل شبلول	ش ٦٠
١٨	د. احمد كمال زكى	ش ٩ ، ١٢١
١٩	احمد مجاهد	ش ٢٢
٢٠	احمد مرتضى عبده	ش ٣٦
٢١	د. احمد مستجير	د ١٣ ، ٥٢
٢٢	أحمد عبد الرازق ابو العلا	ش ١٤
٢٣	إدريس الصغير	ق ١٤
٢٤	ادوار الخراط	ق ٨ ، ٧٩
٢٥	أسامة أنور عكاشة	ق ٤٥
٢٦	اسماعيل الوريث	ش ٥٣
٢٧	اعتدال عثمان	د ١٨ ش ١١٠ ، ق ١١١
٢٨	اعتماد عبد العزيز	د ١
٢٩	الفريد فرج	م ٧
٣٠	امل دنقل	ش ٣٧ ، ٤٨
٣١	د. أنس دواد	م ٨

مسلسل	المؤلف	الـــرمز
٣٢	انعام كجة جى	ق ٤٢
٣٣	انور عبد اللطيف	ق ٦٦
٣٤	بدر توفيق	د ٢٣
٣٥	بدر الديب	ق ٧٦
٣٦	بدر الدين ابو غازى	ف ٣ ، ٦ ، ٨
٣٧	بركسام رمضان	مت ٧
٣٨	بهاء طاهر	ق ٥٦
٣٩	بهيج اسماعيل	ش ٤٠
٤٠	توفيق حنا	مت ٥
٤١	جار النبى الحلو	ق ٤٦
٤٢	جمال عبد المقصود	ق ٤ ، ١٥
٤٣	جمال عفيفى	ق ٣١
٤٤	جمال الغيطانى	ق ٩٩
٤٥	جميل عطية ابراهيم	ق ١٣
٤٦	جميل محمود عبد الرحمن	ش ١ ، ١١٣
٤٧	جهاد عبد الجبار الكبيسى	ق ٢٠
٤٨	د. حامد ابو احمد	د ٣٣
٤٩	حسنى سيد لبيب	ق ٦٤
٥٠	حسنى محمد بدوى	ق ٩١
٥١	حسين على حسين	ق ١٠٤
٥٢	حسين على محمد	ش٤٦ ، ٦٤ ، ١٢٣
٥٣	حسن عيد	د ٣٤ ، ت ٢٠
٥٤	حميد سعيد	ش ١٠٢
٥٥	خيرى شلبى	ق ١١٢
٥٦	رابح لطفى جمعه	مت ١٧
٥٧	رجب سعد	ق ١٦
٥٨	زكريا السيد عيد	ق ٢٥
٥٩	زكريا عبد الجواد	مت ٤
٦٠	رمسيس لبيب	ق ٣٢
٦١	زين السقاف	ش ٥٨
٦٢	سامى خشبه	د ٧ ، ٤٣ ، ٤٦
٦٣	سامى فريد	ق ٢٢ ، ٤٤ ، ٦٥
٦٤	سالم حقى	ش ٢ ، ٣١
٦٥	سحر توفيق	ق ٢٧ ، ٤٩
٦٦	سعد الدين حسن	ق ١٩ ، ١٠٨
٦٧	سعيد الكفراوى	ق ٣٣ ، ٦١

مسلسل	المؤلف	الرمز
٦٨	د. السعيد الورقى	مت ٣ ، ٦ ، ١٦
٦٩	سكينة فؤاد	ق ٣٠
٧٠	د. سلامه ادم	د ١١
٧١	سليمان فياض	ق ٩٥ ، ٦٠ د ٥١
٧٢	سمير رمزى المنزلاوى	ق ٥٧
٧٣	سمير العصفورى	مت ٢٤
٧٤	سمير الفيل	د ٥٥
٧٥	سناء البيسى	ق ٣ ، ٨٤
٧٦	سهام بيومى	مت ٢٦
٧٧	سوريال عبد الملك	ق ٥
٧٨	السيد محمد الخميسى	ش ٥٧ ، ١١٢ ، ١٩ ، ٩٢
٧٩	السيد الهبيان	مت ١٨ ، ٢ ، ١٠ ، ٢٥
٨٠	سيزا قاسم	ق ٢٣
٨١	شاكر عبد الحميد سليمان	مت ١٥ ، ٣٢
٨٢	د. شفيع السيد	د ٢٢
٨٣	د. شكرى عياد	ش ١١٨ ، ١٠٩
٨٤	شمس الدين موسى	ق ٣٥ ، ١٧
٨٥	شوقى فهيم	ق ٧٢ مت ٢٣
٨٦	د. صابر عبد الدايم	ش ١٤ ، مت ٩
٨٧	د. صبرى حافظ	د ١٥ ، ٥ ، ٥٩ ، ١٧
٨٨	صبحى الشاروني	ف ٩ ، ١٠
٨٩	صقر الهاشمى	ش ١١٧
٩٠	صلاح عيد السيد	ق ١١ ، ٢١
٩١	طلعت فهمى	ق ١٠٢
٩٢	د. طه وادى	د ٢٧
٩٣	عبد الحكيم فهيم	ق ٨١ ، ٢٩ ، ٤٣
٩٤	د. عبد الحميد ابراهيم	د ٦١ ، ٥٣ مت ١١
٩٥	عبد الحميد سليم	ق ٤٠
٩٦	ـد الرحمن بن زيدان	د ٣٨ ، ٣٩
٩٧	ـد الرحمن عبد المولى	ش ٥٢
٩٨	عبد الرحيم عمر	ش ٦١
٩٩	عبد الستار سليم	ش ٤٥ ، ١٥
١٠٠	عبد السميع عمر زين العابدين	ش ٥٩ ، ٦ ، ٥٤
١٠١	عبد السلام مصباح	ش ٥٦
١٠٢	عبد العال سعد	مت ٢٧

مسلسل	المؤلف	الـــرمز
١٠٣	د. عبد العزيز شرف	مت ١٢
١٠٤	د. عبد العزيز المقالح	ش ٧٧ ، د ٧ ش ١٠٨
١٠٥	د. عبد الغفار مكاوى	م ٥
١٠٦	عبد الفتاح رزق	ق ٧١
١٠٧	د. عبد القادر القط	د ١٤ ، ١٦ ، ٣٠ ، ٣٧ ، ٤١ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٨ ،
١٠٨	عبد الكريم السبعاوى	ش ٦٢
١٠٩	عبد اللطيف عبد الحليم	ش ١٣
١١٠	عبد الله السيد شرف	ش ٦٣
١١١	عبد الله الصيخان	ش ٨٨
١١٢	عبد الفتاح شهاب الدين	ش ٢٦
١١٣	عبد المنعم الانصارى	ش ٢٧
١١٤	عبد المنعم رمضان	ش ٩٠ ، ٥٠ ، ٨ ، ٩٨ ، ٩١
١١٥	عبد المنعم عواد يوسف	ش ٢١
١١٦	عبده جبير	ق ٨٠
١١٧	عبد الوهاب البياتى	ش ١٠٤
١١٨	عدلى فرج مصطفى	ق ٣٨
١١٩	عز الدين نجيب	ف ١٢
١٢٠	عزت الطيرى	ش ٣٣ ، ٥٥
١٢١	عزت عبد الوهاب	ش ١٢٢
١٢٢	عصام العراقى	ش ١١١
١٢٣	على حامد	ق ٨٨
١٢٤	د. على الحديدى	د ٥٤
١٢٥	على ذو الفقار شاكر	ش ٧٠
١٢٦	على شلش	د ٢٥ ، ٢٦ ، ٤٠
١٢٧	على عيد	ق ٥٢
١٢٨	على ماهر ابراهيم	ق ٤٨ د ٤٢ ق ٢٨ ، ٧٧
١٢٩	على منصور	ش ٥١
١٣٠	فؤاد حجازى	ق ١٠١
١٣١	فؤاد سعيد	م ١٠ ، ١١
١٣٢	فؤاد قنديل	ق ٩٧
١٣٣	فؤاد كامل	د ٥٦ ، ٢٠ ق ٦٩
١٣٤	فاروق جويده	ش ٧
١٣٥	فاروق خورشيد	ق ٢٦ ، ٣٧ ، ٥٤ ، ٦٨
١٣٦	فاروق شوشه	ش ٩٤ ، ٩٧ ، ١٠٧ ، ٦٦ ، د ٢٩
١٣٧	فتحى الإبيارى	ق ٩٤
١٣٨	فتحى سعيد	ش ٩٥

مسلسل	المؤلف	الـرمز
١٣٩	فتحى سلامة	ق ١٠
١٤٠	فتحى العشرى	د ٥٧ م ١
١٤١	فدوى مالطى دوجلاس	د ٤٩ ، ٣٥
١٤٢	د. فردوس البهنساوى	مت ١٣
١٤٣	فريدة الشوباشى	ق ١١٠
١٤٤	فوزى صالح	ش ٤٤
١٤٥	فيصل جاسم	ش ٨٥
١٤٦	كامل ايوب	ش ٧١
١٤٧	د. كامل سعفان	ش ٨٤
١٤٨	كمال عمار	ش ٩٦ ، ٧٣
١٤٩	لطفى عبد الرحيم	ق ٥٥
١٥٠	ماجده بركه	ش ١١٩
١٥١	د. ماهر شفيق فريد	د ٢٨ ، ٦
١٥٢	مجيد طوبيا	ق ١٠٩
١٥٣	مجاهد عبد المنعم مجاهد	ش ٣٩
١٥٤	محسن جواد	مت ١٩
١٥٥	محفوظ عبد الرحمن	م ٢
١٥٦	محمد آدم	ش ٢٩ ، ٢٣ ، ٤٢
١٥٧	محمد ابراهيم أبو سنه	ش ٧٤
١٥٨	محمد أبو دومه	ش ٧٨ ، ١٢
١٥٩	محمد ابو العلا السلامونى	م ٤
١٦٠	محمد بدوى	د ٤٤
١٦١	محمد حسين هلال	د ٣
١٦٢	محمد حمزه العزونى	ق ٣٤
١٦٣	محمد خليل	ق ٢
١٦٤	محمد زكريا عنانى	ش ٧٩
١٦٥	محمد سليم الدسوقى	ش ٣٢
١٦٧	محمد سليمان (شاعر)	ش ١٢ ، ١٦ ، ٤٩
١٦٨	محمد سليمان (قصاص)	ق ٩٦
١٦٩	محمد الشحات	ش ٣
١٧٠	محمد صالح	س ٥ ، ١٠٠
١٧١	محمد صدقى الجباخنجى	ف ١١
١٧٢	محمد الطوبى	ش ٨٠
١٧٣	محمد عادل سليمان	ش ٢٤ ، ١٠٦
١٧٤	محمد على الفقى	ش ٨٢

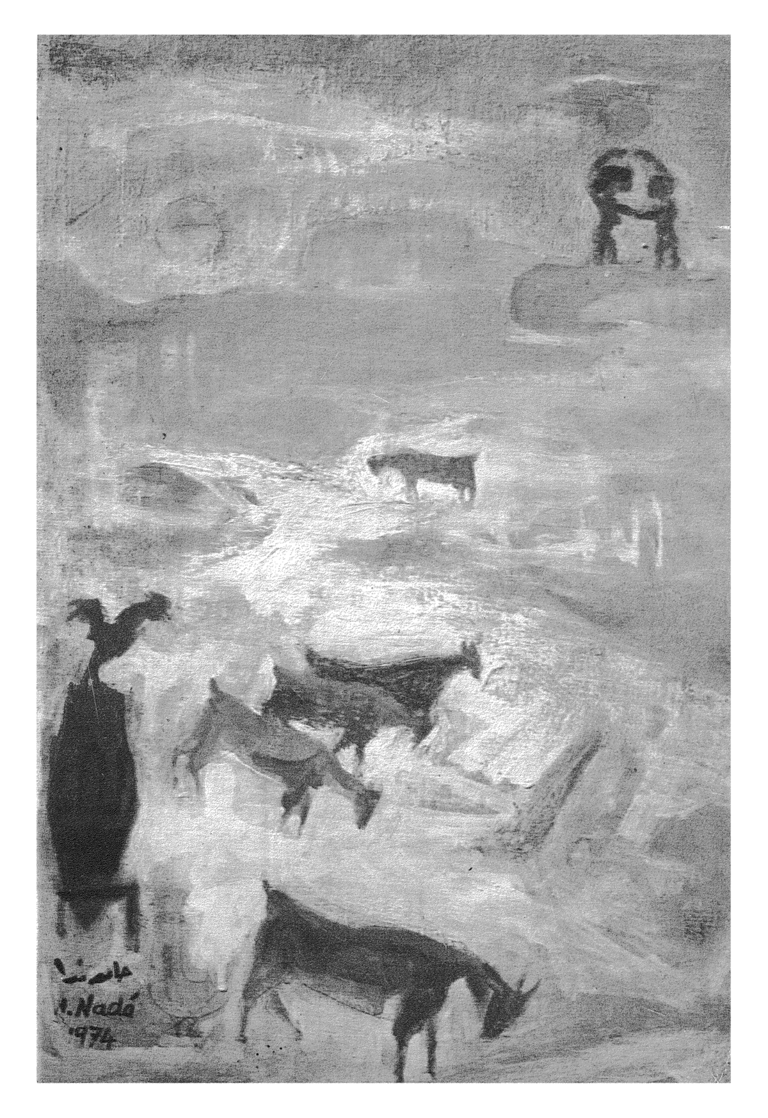
مسلسل	المؤلف	الرمز
١٧٥	محمد فهمي سند	ش ١٠١
١٧٦	د. محمد عويس محمد	د ١٠
١٧٧	محمد المخزنجي	ق ٤٧ ، ١٠٦ ، ٩٢ ، ٩
١٧٨	محمد مستجاب	ق ٢٤
١٧٩	محمد مصطفى الفيل	ق ٥٣
١٨٠	محمد المنسى قنديل	ق ٦٧
١٨١	محمد مهران السيد	ش ٧٢
١٨٢	محمد يوسف	ش ٣٥
١٨٣	محمود بقشيش	ف ١ ، ٥ ، ٧
١٨٤	محمود حنفى	ق ٦٢ ، ٨٧ ، ١٠٥
١٨٥	د. محمود الربيعى	د ٢
١٨٦	محمود شلبى	ش ٨٦
١٨٧	محمود فكرى عبد السميع	م ٩
١٨٨	محمود قاسم	مت ٨
١٨٩	محمود الوردانى	ق ٣٦
١٩٠	مدحت الجيار	د ٤
١٩١	مرسى سلطان	ق ٦
١٩٢	مرعى مدكور	ق ٧٨ ، ٨٣
١٩٣	د. مصرى عبد الحميد حنوره	د ٦٠
١٩٤	مصطفى بيومى	ش ١٧
١٩٥	مصطفى عبد الغنى	مت ٢١
١٩٦	مصطفى نصر	ق ١٢
١٩٧	معصوم مرزوق	ق ٩٠
١٩٨	منار حسن فتح الباب	ن ٤١
١٩٩	منى حلمى	ق ١ ، ٥٩ ، ٨٦
٢٠٠	منى رجب	ق ٧٠
٢٠١	مهدى بندق	ش ٧٥
٢٠٢	ناجى عبد اللطيف	ش ١٢٥
٢٠٣	د. ناجى نجيب	د ٢١
٢٠٤	نادية كامل	ق ١٠٣
٢٠٥	نبيل نعوم	ق ٩٨
٢٠٦	نبيلة أبو الليل	ش ٦٨
٢٠٧	نجيب سرور	ش ٢٨
٢٠٨	نجيب محفوظ	ق ٥٨ ، ٧٤
٢٠٩	نصار عبد الله	ش ١٠ ، ٧٦ ، ١١٦ د ٣٧

مسلسل	المؤلف	الرمز
٢١٠	نعمات البحيرى	ق ٧
٢١١	د. نعيم عطية	ف ٢
٢١٢	وائل حلمى هلال	ش ٨٩
٢١٣	وصفى صادق	ش ١٠٥
٢١٤	وحيد المنطاوى	س ٦٩
٢١٥	وفاء وجدى	ش ٤١
٢١٦	وليد منير	د ١٩
٢١٧	يسرى خميس	ش ٣٠ ، ٨٣ ، ٩٣
٢١٨	يوسف ابو ريه	ق ٦٣ ، ١٠٠
٢١٩	يوسف إدريس	ق ١٠٧
٢٢٠	يوسف الشارونى	د ٤٨
٢٢١	يوسف القعيد	ق ٧٥
٢٢٢	يوسف نوفل	ش ٢٠



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥ — ١٩٨٤


حامد ندا
H. Nadá
1974

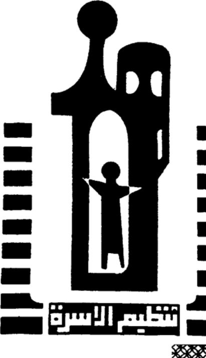
العدد الثانى • السنة الثانية
فبراير ١٩٨٤ - ربيع الآخر ١٤٠٤



مجلة الأدب والفن

رسالة خاصة إلى الأطباء





كشفت دراسة مصرية أجريت أخيرًا
عن المعلومات الآتية :

١- أن ٢٥٪ من السيدات اللاتى يستعملن الحبوب لتنظيم الأسرة لا يعرفن أن من الضرورى أخذ الحبوب كل يوم حتى تكون فعالة .

٢- أن ٥٠٪ لا يعرفن أنه فى حالة نسيان أخذ حبة يومًا واحدًا لا بد من أخذ حبتين فى اليوم التالى .

٣- أن ٧٠٪ لا يعرفن أنه فى حالة نسيان أخذ الحبوب لمدة ثلاثة أيام متتالية لا بد من الإستمرار فى أخذ الحبوب مع الاستعانة بوسيلة أخرى إلى أن تبدأ دورة جديدة للحبوب .

والمطلوب شرح هذه المعلومات البسيطة لكل السيدات اللاتى يستعملن حبوب منع الحمل لتنظيم الأسرة .
فالحبوب مضمونة بنسبة ٩٨٪ فقط فى حالة إتباع الإرشادات .. وغير ضارة فى حالة عدم وجود أى مانع صحى ولذلك فإن أكثر من ٧٠،٠٠٠،٠٠٠ سيدة فى أنحاء العالم يستعملن حبوب منع الحمل .

مع تحيات الهيئة العامة للإستعلامات / مركز الإعلام والتعليم والاتصال



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر

العدد الثاني • السنة الثانية
فبراير ١٩٨٤ - ربيع الآخر ١٤٠٤


تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٥٠٠ فلس - الخليج العربى١٢ ريالا قطريا - البحرين ٠,٧٥٠ دينار - سوريا ١٢ ليرة - لبنان ٧ ليرة - الأردن ٠,٨٠٠ دينار - السعودية ١٠ ريالات - السودان ٢٠٠ قرش - تونس ١,١٠٠ دينار - الجزائر ١٢ دينارا - المغرب ١٢ درهما - اليمن ٩ ريالات - ليبيا ٠,٦٥٠ دينار .

الاشتركات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٤٢٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتركات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتركات من الخارج :

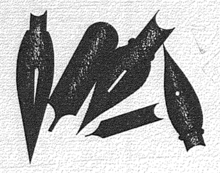
عن سنة (١٢ عددا) ١٢ دولارا للأفراد . و٢٤ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتركات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص . ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشا

المحتويات



الدراسات

محمود دياب..
الكاتب المسرحي

د. عبد القادر القط

فى مدًى لا يزيد إلاّ قليلا على عشر سنوات قدّم «محمود دياب» للمسرح المصرى والعربى من العطاء المبدع الجاد ، ما وضعه بكل جدارة فى الصف الأول من كتابنا المسرحيين . وقد كان لكل من هؤلاء الكتاب فى تلك المرحلة الخصبة من التأليف المسرحى ميزات عرف بها ، لكنهم كانوا جميعا يكادون يشتركون فى المزج بين المأساة والملهاة ، ويتخذون من السخرية وسيلتهم الأولى لما تتضمنه مسرحياتهم من نقد سياسى أو اجتماعى أو أخلاقى . ولم يخلُ مسرح محمود دياب من تلك النزعة الكوميدية ، ولكنه كان يجنح إليها بكثير من الوعى والحذر ، لأنه كان فى المقام الأول كاتبا ذا موقف وفكر يفرضان عليه شيئا غير قليل من الصرامة التى كان هو نفسه يفرضها على شخصياته ، ومواقف مسرحياته وبنائها الفنى . وقد شاءت هذه الصرامة أن يموت بعض أبطاله - كما مات أسامة بن يعقوب فى باب الفتوح وفكرى فى «رسول من قرية تميرة» دون أن يبلغا غايتهما تاركين أمر ذلك للمستقبل القريب أو البعيد ، بعد أن بثا بذور الفكر والوعى بالقضية . وكأنما أصبح محمود دياب بموته الفاجع المبكر واحدا من شخصيات مسرحياته ممن قضوا دون بلوغ الغاية ، وإن أضاءوا السبيل إلى مستقبل الصلاح والعدل .

وتأتى هذه الصرامة الفكرية والفنية فى أعمال محمود دياب من وعى إنسانى واجتماعى وسياسى واضح واتخاذه موقفا يدعو إلى أن تحمل مسرحيته «قضية» قد تطرح منذ البداية ، وتجيء المسرحية برهانا عليها ، وقد تشيع فى مواقف المسرحية ، وشخصياتها ، وتتضح معالمها ، وتتحدد قبل ستار الختام . وفى كلتا الحالين تفرض القضية على المسرحية بناءً خاصاً وأسلوبا متميزا فى خلق المواقف ، ورسم الشخصيات ، وإجراء الحوار .

ففى «باب الفتوح» - وهى مسرحية تاريخية متخيلة عن الحرب الصليبية زمان صلاح الدين - تكشف مجموعة الشباب المعاصر الذين يؤلفون بأنفسهم أحداث المسرحية عن قضية المسرحية منذ البداية فيقول أحدهم :

«كان صلاح الدين يحمل سيفا . . ولكنه لم يحمل فكرا . . والثورة فكر أوّلاً . لذلك لم يكن غريبا أن ماتت انتصاراته بعده ، بل إن منها ما انتهى فى حياته . فلو كان

قد حمل مع سيفه فكرا لكنا فى أغلب الظن قد ورثنا انتصاراته !» .

وهى قضية - كما نرى - تصدم اليقين القومى والتاريخى المألوف وتثير التفكير فيه من جديد . ويزيد من قدرتها على الإثارة ما يتردد من بعض عبارات فى الحوار فيها كثير من الجسارة على البديهات والمسلمات المكررة ، من مثل قوله عن صلاح الدين فى حوار يجرى بين جماعة الشباب المعاصرين الذين يؤلفون المسرحية ، ويحاولون أن يختاروا من التاريخ العربى موضوعا صالحا لها :

- لا أدرى ماذا ستقولون عن صلاح الدين .. ولكنى أحبّه ! فلنتوقف عنده .

- إنه أكثر الحقن المسكّنة انتشارا .. هذا ما أقوله عن صلاح الدين !

- ليس بإمكان أحد أن ينكر عظمة هذا الرجل . لقد كان الأمل الذى أنبتته هذه الأرض خلال ذلك الزمن القاسى .. هل تنكرون ؟ ثم إنى أحبه !

- كان قائدا عظيما .. نحن لا ننكر هذا .. ولكنه لم يكن ثائرا .. هذا ما أقوله عن صلاح الدين .

أما القضية فى «رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام» فهى شبيهة إلى حدّ كبير بقضية باب الفتوح . فليست غاية الحرب مجرد تحرير الأرض ، كما لم تكن الغاية فى حطين وما بعدها مجرد تحرير القدس ، بل إن لها هدفا أبعد من هذا هو تحرير الإنسان من الجهل والخوف ، وتحرير المجتمع من الفساد والظلم . يقول أحد أشخاص المسرحية !

«انت عارفه همّا بيحاربوا ليه ؟ تحرير أرض وبس ؟ إوعى حدّ يكون فاكرهاكده !» ...

وتؤكد العبارة الأخيرة فى المسرحية مضمون هذه القضية على لسان جابر أحد مجندى القرية فى رسالة من الجبهة إلى أبيه :

«واوعم تفتكرم إن الحرب خلصت .. هيا ماخلصتش يابا .. هيا ف إجازه مش أكتر .. وكل الولاد اللى هنا بيقولوا إن احنا حنحارب تانى .. ياريت يابا ! ياريت يابا .. ياريت يابا !» .

أما مسرحية «أرض لا تنبت الزهور» - وهى مسرحية تاريخية عن الصراع بين الزباء ملكة تدمر وعمرو بن عدى ملك الحيرة - فتحمل فى عنوانها مضمون قضيتها ، ويقدم لها المؤلف بعبارة تقول :

«إن أرضا تروى بالحقد لا تنبت فيها زهرة حب»

ويؤكد القضية فى كثير من عبارات الحوار فى المشهد الأخير ، كقول عمرو إلى الزباء :

«تزوجينى ، فننهى هذا العداء الموروث ، ونعيش فى عالم ننشئه معًا لأنفسنا ، ولمن يأتون بعدنا .. عالم ليس فى أعماقه تلك الأحقاد المدمرة القديمة ..» .

وتردّ عليه الزباء بقولها :

«انت بالفعل شاعر ولست ملكا .. فتراثٌ توارثه الناس على مدى أجيال لا يتلاشى بكلمة من ملك ، والحب لا يقحم على قلوب الناس بزواج ملكة من ملك» .

وفى ثنايا عرض القضية ، فى مسرحيات الكاتب الفكرية ، تبدو الشخصيات باحثة عن الحقيقة ، منقّبة عنها وراء زيف التاريخ أحيانا ، أو تحت الصمت والعجز اللذين يفرضهما القهر والظلم فى الواقع المعاصر ، أحيانا أخرى . وقد تختفى الحقيقة المنشودة فى بعض الأحيان خلف ستار من الجهل والعزلة فى القرى الصغيرة النائية . وهكذا يأتى أسامة بن يعقوب الشاب من الأندلس يسعى إلى لقاء صلاح الدين ، «وهو ثائر يحمل فكرا» ، ليكشف حقيقة الصراع بين الشرق والغرب ، وحقيقة الفساد الذى استشرى فى المجتمع العربى ونظام حكمه ، لا عن طريق السيف بل عن طريق المعرفة التى كان قد دوّنها فى «دفتر كبير» . وهو لهذا شخصية لا يمكن - فى رأى مؤلفى هذه المسرحية من الشباب المعاصرين - أن تكون شخصية تاريخية ، لأن التاريخ - فى رأيهم - لا يرصد أمثال هؤلاء العارفين بالحقيقة ، الساعين إلى نشرها بين الناس :

«أسامة بن يعقوب هو اسم فتانا الثائر . لن تجدوا له أثرا فى فهارس أو مراجع أو على جدران قلعة ولا فى نقش جامع .. لم يكن يوماً خليفة أو أميرا فى ولاية أو من رجال المناصب .. فهو لم يحك الدسائس ، لم يخن ، لم يغدر ، لم يكن بوق دعاية أو كلب صيد لحاكم .. لم يبع أهل داره

باختياره من أجل منصب . . لذلك لم يذكر اسمه فى الوثائق والمراجع» .

أما الشخصيات فى مسرحية **«رسول من قرية تميرة»** فتسعى وراء حقيقة ما يدور من وقائع الحرب ، وما ينشر ويذاع عنها فى الصحف والإذاعة ، وترسل القرية أحد أبنائها إلى القاهرة ليعلم عن ذلك علم اليقين ، ويعرف مصير أبناء القرية الخمسة المشتركين فى القتال . ويتكشف السعى عن كثير من الحقائق التى أراد الكاتب أن يعرّى ما تخفيه من دلالات فى السياسة والاجتماع والإعلام والحرب .

وفى مسرحية **«الزوبعة»** يكشف المؤلف عن حقائق اجتماعية ونفسية ظلت مستورة وراء سلطان القهر ، حتى فضحتها إشاعة غير صحيحة عن عودة أحد رجال القرية لينتقم ممن ساقوه إلى السجن بشهادة الزور أو السكوت عن قول الحق . وتحت وطأة الخوف يعترف الظالمون القادرون بما اقترفوه من اغتصاب الأرض والدار والمال ، ويردون ما اغتصبوا إلى ابن السجين ، الشاب الممتهن الضعيف .

وفى «ليالى الحصاد» يبدأ الأمر بسامر ريفى فى ليلة صيف قمرية ، وقد تجمع فى رحبة القرية طائفة من شبابها وكهولها يتندرون ويسمرون ، ثم يطلب الحاضرون إلى «مسعد» الشاب الفكه المرح أن يقلّد «حجازى» أحد شيوخ القرية حين سرقت حمارته فى السوق . وما يلبث هذا التمثيل المرتجل أن يتطور فيصبح مشاهد مسرحية محكمة تكشف عن خبايا النفوس ، وعن حقائق فاجعة تكمن وراء المظهر المرح الخادع للسامر . لكن القضية التى تتكشف عنها أحداث المسرحية هنا ليست من قبيل القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية التى تشغل المؤلف فى مسرحياته الأخرى ، وتسعى شخصياتها للكشف عنها ، واتخاذ مواقف خاصة حيالها ، بل هى قضية نفسية مجردة قابلة لكثير من التأويل . فرجال القرية مشغولون جميعا بأمر «صنيورة» الفتاة الجميلة اللعوب ، يعشقها بعضهم ويتنافسون فى حبها ، ويرى فيها بعضهم فسادا شاع فى القرية ولعنة حلت عليها ، على حين يرى فيها أبوها - أو من تبناها بعد أن وجدها لقيطة فى المقابر - معنى كبيرا يحمل إحساسه به مزيجا من الحب والخوف ، والشعور بالمسؤولية ، ولا يفتأ يكرر كلما تدخل أحد فى أمرها :

«صنيورة دى بنتى . . . مش بنتى ، لكن أنا لقيتها وأنا حرّ فيها» .

ويبدو انشغال القرية جميعها - رجالها ونساؤها - بأمر صنيورة وكأنه معنى كبير يؤرق الضمائر ، ويثير الفتن ، ويتجاوز - بلا شك - وجود فتاة جميلة لعوب إلى دلالات قد تكون إشارة إلى نوع من التطور الاجتماعى والخلقى أو الحقيقة الوجودية أو المثل الأعلى . ومهما يكن من أمر هذه الدلالات ، ومخالفة طبيعة القضية المطروحة لسائر القضايا فى مسرحيات الكاتب ، فإن السعى وراء الحقيقة وتكشفها بطريقة أو بأخرى يظل من وراء أحداث المسرحية ونموها ، ورسم شخصياتها ، ومواقفها .

وفى المسرحيات شخصيات ترمز إلى السعى وراء المعرفة ، كل بطريقته الخاصة التى تناسب البيئة والظروف والمستوى الفكرى . و «البكرى» فى «ليالى الحصاد» من تلك الشخصيات التى لا تجد وسيلة إلى معرفة الحقيقة إلا من خلال ما يصادفه من قصاصات الصحف ، يسأل من يستطيع القراءة من أهل القرية أن يقرأها له إلى أن يغدو مادة للتندر ويضطر أن يدفع عن نفسه سخرية الساخرين :

«وفيها إيه يعنى لمّا يجرا لى ورجه ؟ دى مش عيبه يا أخى ! أنا راجل عايز أعرف . . بادوّر على المعرفة . . والواحد يعيش طول عمره يتعلم . . والدرج دا ملان معرفة . . دى فيها حاجة يا اخوانا . . دى فيها حاجة ؟» .

أما «أحمد أبو عارف» فى «رسول من قرية تميره» فهو رجل - كما يقدمه المؤلف - **«تشكلت شخصيته ولغته من قراءته لإحدى الصحف اليومية بإصرار ودأب خلال سنوات طوال»** .

وهو يمثل عند أهل القرية المصدر الأول للأخبار ، وهو لديهم رجل الفكر المستنير ، برغم عمله المتواضع حارسا لحديقة فواكه ، ومصدر علمه لا يزيد على الجريدة اليومية التى ينتظر وصولها مع وصول السيارة العامة كل صباح .

وفى هاتين المسرحيتين شخصيتان أخريان تسعيان إلى المعرفة بأسلوب لعلّه أيسر فى التلقى لكنّه مع ذلك - فى تلك البيئات المعزولة الفقيرة - صعب المنال . هناك

«سلامة» فى «ليالى الحصاد» دائم الترديد لسؤال طريف عن ثمن «الراديو الصغير أبو جراب وعُلّيجه» الذى كان ينوى أن يبيع حمارته السوداء ليشتريه بثمنها .

وفى «رسول من قرية تميره» محروس الشاب الذى شاءت المصادفات أن يكون لديه «راديو ترانزستور» لجأت إليه القرية لتتابع أخبار الحرب يوما بعد يوم ، بعد أن أصبحت جريدة «أحمد أبو عوف» لا تكفى لهذه الملاحقة الوقتية السريعة . وإذا كان سلامه قد فكر أن يبيع حمارته السوداء ليقتنى الراديو الصغير ، فإن أهل تميرة كان عليهم أن يشتروا لراديو محروس «بطاريات» لم تكن دائما تحت أيديهم ، فسبيل المعرفة - حتى على هذا النحو السماعى البسيط - لم يكن دائما ميسورا لدى من يتطلعون إليها .

على أن السعى وراء الحقيقة ، والتطلع إلى المعرفة قد اتخذا عند «أسامة بن يعقوب» فى «باب الفتوح» وضعا فكرياً خاصا يناسب المستوى التاريخى الفكرى للمسرحية بوجه عام ، وطبيعة تلك الشخصية الرمزية على نحو خاص ، فقد أقلق كتابه الذى يحمله أينما ذهب ، ويقرؤه كل من يلقاه ، رجال السلطان فطاردوه من أجله ، وأحرقوا كل ما صادفوه من نسخ ، لكن الناس كانت تفاجئهم بنسخ جديدة مكتوبة ، ونسخ محفوظة فى الصدور والعقول :

«لن ينتهى كتابك أبدا . . فلن أدع فرصة تسنح إلاّ أسمعت كلماته للناس . . سأتلوها فى الأسواق ، وفى الساحات . وعلى أبواب المساجد والكنائس ، وفى مداخل الطرقات . وأجمع صغار الأولاد فأحفظها لهم . وحين يستقر بنا المقام فى مكان ، سأعيد وضعه على الورق بنقش رسمك له . . ثم أجعل تلامذتى الصغار ينسخون منه النسخ . . . ستملأ الدنيا بكلمات باب الفتوح !» .

هكذا عزّى زياد صديقه أسامة عن حرق كتابه المبشر بالنصر القائم على الوحدة والصلاح والفكر الثورى .

على أن طرح القضية والسعى وراء الحقيقة لا يفرضان على تلك المسرحيات عرضا مباشرا أو تفاؤلاً سطحيا ، بل يكشف المؤلف بتمهل مقصود يبلغ أحيانا حدّ الإطالة عن طبيعة القضية وبرهانها من حقائق الواقع التاريخى أو المعاصر ، ويسوق بعض شخصياته إلى نهايات فاجعة فى بحثها عن الحقيقة . وتنهزم القضية أمام الواقع فى بعض الأحيان فلا يبقى من دواعى التفاؤل فى المسرحية إلاّ ما يستخلصه المشاهد أو القارىء من حكمة وعبرة ووعى بالقضية ، أو ما يشيع فى الموقف الفاجع من أمل فى المستقبل البعيد . . . هكذا يموت الفتى أسامة بن يعقوب وقد جاء بكتابه «باب الفتوح» من الأندلس ليطلع صلاح الدين على أحوالها التى تنبىء بانهيار قريب ، وليؤكد له أن السيف وحده لا يصنع انتصارا كاملا باقيا إذا لم يقترن بالمعرفة والفكر الثورى . . وهكذا يموت المقاتل «فكرى» فى جبهة القتال وهو يحلم بانتصار قضية العدل فى الخصومة بينه وبين عمه المتسلط الجشع الذى استولى على أرض أبيه ، مزيفا الحقيقة ، مدّعيا بشهود زور أن الأب كان قد باعه الأرض قبل أن يموت .

وتموت الحقيقة كما يموت دعاتها والباحثون عنها فى مواقف حاسمة من تلك المسرحيات موتا أراد به المؤلف أن يؤكد فلسفته فى الإصلاح ، تلك الفلسفة التى تقوم على أن أى حادث عارض مهما تبلغ جسامته لا يمكن أن يغير من أحوال المجتمع ، أو يحيل ظلما إلى عدلٍ ، أو فسادا إلى صلاح ، أو فرقة كلمة إلى اجتماع إلاّ إذا اقترن بفكر ووعى يوطدان دلالاته ، ويبقيان على ثماره ونتائجه :

« . . يمضى كل منا إلى داره ومعه نسخة من باب الفتوح ، إن كل الناس فى بلدى مثلنا ، يحبون الحياة ولكنهم قنعوا بنصيبهم الضئيل منها لأنهم لا يعرفون الطريق إلى ما هو أفضل ، فقد ضربت حولهم الأسوار حتى لا يعرفوا . . سنهديهم نحن إلى الطريق . . لم نفعل أكثر من أن نتلو عليهم كتابنا . والناس فى بلدى حكماء وإن يكونوا أميين . سنفجر فيهم ينابيع الحكمة ، فلربما أضافوا إلى «باب الفتوح» شيئا يجعله أكثر عمقا وأصلح للحياة ، ويصبح حلمنا ملكا للجماهير ولن يمنع مسيرتها عندئذ سادة البلاد كلهم ولو كوّنوا من أنفسهم جيوشا . ولن يعوقها انتظار إذن من حراس القصر السلطانى ، بمقابلة السلطان» .

هكذا كان يحلم الشباب . لكن «الواقع» سرعان ما تكفل بإزهاق ذلك الحلم ، فقد رأوا القدس بعد أن دخلها صلاح الدين وقد فتحت أبوابها على مصاريعها لتجار الأقوات والنفائس ، والرقيق ، والسادة العائدين ،

واستطاع أن يبقى فيها بعض الفرنجة ممن يدعون الانتساب إلى العرب . ويحار أسامة أمام هذا الواقع الذى لم يخطر له على بال :

«مشكلة جديدة لم تكن لتخطر لى على بال . . وليس لها حل فى كتابى ! كلما كشف الواقع عن نفسه بدا أشدّ تلوثا وتعقيدا مما كنت أتخيله وأنا أحلم هناك فوق التل الأخضر» .

وإذا كان الواقع قد أحبط حلم أسامة فقد أزهق أمل «أبى الفضل» الذى عاش سنينه الطويلة فى المنفى يحلم به متخيلا عودته إلى بيته القديم فى القدس ، فقد عاد ليجد الغرباء قد احتلوه ، وحالوا بينه وبين الدخول إليه .

ويؤكد فشل القضية أمام الواقع القائم - على المستوى الفكرى - نفاق من يفترض أنهم أهل فكر وأخلاق وقيم من الكتاب والشعراء ، فقد تباروا كعادتهم فى إزجاء المدائح المليئة بالقلق الرخيص للسلطان فى شعر متكلف مصنوع ، فى اللحظة التى كان السادة قد التفوا حول أسامة - رمز الحقيقة والوعى - لكى يخنقوه :

رأيت صلاح الدين أفضل من غدا
وأشرف من أضحى وأكرم من أمسى
وقيل لنا فى الأرض سبعة أبحر
ولسنا نرى إلاّ أنامله الخمسا !
أترى منامًا ما بعينىَ أبصر ؟
القدس يفتح والفرنجة تكسر
وجرت منهم الدماء بحارا
فجرّت فوقها الجزائر سفنا
صنعت فيهم وليمة عرس
رقص المشرفىّ فيها وغنىّ

وكذلك يرتدّ الغاصبون واللصوص عن توبتهم فى «الزوبعة» حين يدركون أن عودة السجين المظلوم لكى ينتقم من ظالميه ليست إلاّ مجرد «إشاعة» أشاعها رجلان من رجال القرية خيل إليهما أنهما رأياه فى أحد شوارع القاهرة . وتوشك القضية أن تفشل هنا أيضا أمام الواقع القائم ، لولا انحياز «المجموعة» إلى جانب صالح ولد السجين يدافعون عن حقه فى استرداد داره ، بعد أن نكص سالم الذى اغتصبها عن ردها إليه ، إذ أيقن أن السجين قد مات فى سجنه ، ولم يعد هناك خوف من عودته وانتقامه .

وفى **«رسول من قرية تميرة»** يصادف رسول القرية إلى القاهرة **«للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام»** ما صادفه أسامة ورفاقه عند دخولهم القدس فى **«باب الفتوح»** . فقد ذهب إلى صحيفة يعمل فيها كاتبٌ معروف من أبناء قريته فقيل له إنه مسافر خارج البلاد ، واقتنصته محررة وجدت فيه صيدا إعلاميا سمينا ، فأجرت معه **«حديثا صحفيا»** والتقطت له بعض الصور ، وهيأت له مقابلة إذاعية وعاد إلى قريته يحمل فى يده الصحيفة وحديثه وصوره ، دون أن يحمل إلى أهل قريته شيئا مما ذهب من أجله . . ليستطلع **«مسألة الحرب والسلام»** ويسأل عن أخبار مقاتلى القرية الخمسة ! وهكذا أحبط الواقع السطحى الهابط طموح أهل القرية إلى المعرفة ، كما أحبط نصر صلاح الدين فى القدس من قبل .

لكن تظل مع ذلك **«مخايل»** نصر تتراءى فى بعض مواقف المسرحيات على حذر ، وتبدو على شىء من الجلاء فى نهاياتها ، كالذى أشرنا إليه من وقوف **«المجموعة»** إلى جانب صالح لكى يستردّ دار أبيه ، ونصرة أهل القرية لحامد أخى فكرى الشهيد فى صراعه مع عمه المغتصب ليحتفظ بأرضه التى ورثها عن أبيه .

على أن إحساسا بجسامة السعى إلى الإصلاح فى المجتمع العربى كان يدفع الكاتب -كما ذكرنا - إلى أن يصور النصر الكامل فى صورة استشراف للمستقبل البعيد . وهكذا يختم محمود دياب مسرحياته ختاما شاعريا ، يعبر عن رؤ يا ، يرجو أن تكشف عن حقيقتها أحداث الغيب وقد يصل فى تعبيره إلى أسلوب شعرى فى الوزن والإيقاع والتعبير :

«لو أنّا أعتقنا الناس جميعا . . ومنحنا كلا منهم شبرا فى الأرض . . وأزلنا أسباب الخوف . . لحجبنا الشمس - إذا شئنا - بجنود يسعون إلى الموت ، ليذودوا عن أشياء امتلكوها واكتشفوا كل معانيها . . الحرية . . شبر الأرض وماء النبع . . قبر الجد وأمل الغد وضحكة طفل يلهو فى ظل البيت ، وذكرى حب . . وقبّة جامع ، أدوا يوما فيه صلاة الفجر . . بأوجز كلمة : عظمة أمة !» .

هكذا يهبط الستار على أحداث «باب الفتوح» . وقد يهبط الستار على عبارات أقل شاعرية فى الصياغة ، ولكنها تفصح عن وجدان أيقظته المحنة ، وبث فيه شيئا من الأمل فى المستقبل . ولعلّ قصور الصياغة يعود إلى الحوار العامى فى مسرحيات الكاتب العصرية ، على نقيض الحوار الفصيح فى المسرحيات التاريخية كمسرحيته عن الزباء ، ومسرحيته «باب الفتوح» ومسرحياته القصيرة الفكرية أو الرمزية «الغرباء لا يشربون القهوة» و «الرجال لهم رؤوس» و «اضبطوا الساعات» . وهكذا يهبط الستار على وقائع الزوبعة ، وصالح يحدث أخته صابحه بعد أن أدرك أن أباه لن يعود ،وبعد أن أيقن من براءته وعادت إليه هو داره وأرضه المغتصبة :

«نجدَّرْ إنه ما ماتش يا صابحة . . نجدّر إنه ما ماتش . . وإذا كان مات يبجى دبّت فيه الروح . . أمال إيه اللى جلب البلد بالشكل ده ؟ اصبرى يا صابحه ، اصبرى . . وكل اللى بتمناه هنحجّجه . . هنبنى دارنا وتبجى أحسن دار . . وأرضنا حدانا . . وهنزرعها ، وندبحِ جرشين نشترى لنا بهيمتين ، وتبجى لنا زريبة ومضيفة . . وهاتجوز حليمة . . . وأنت فى الساعة دى ألف مين يتمنى يتجوزك !» .

* * *

كان محمود دياب كاتبا صاحب قضية وموقف . قضيته العدل الاجتماعى ، ومجابهة الظلم والزيف والجهل . وموقفه الدعوة إلى التسلح فى هذه المجابهة بالوعى الفكرى والتضامن الاجتماعى ، وبعث الروح الإنسانية الدفينة تحت ركام القهر والتسلط والنفاق والزيف . وكان لابد للقضية والموقف أن يطبعا مسرحياته بطابع فنى خاص .

وما دامت المسرحية تحمل قضية فلابدّ أن يشيع فيها قدر من الفكر يفرض طبيعته على مواقفها ، وحوارها . وشخصياتها ، وبنائها الفنى العام . وهو فكر قد يبدو واضحاً ممتداً فى المسرحيات التاريخية التى يتيح موضوعها وشخصياتها التاريخية ، وحوارها العربى الفصيح ، مثل هذا الوضوح والامتداد . وقد يشيع فى ثنايا المسرحية ومواقفها وبعض حوارها فى المسرحيات العصرية ، دون أن يلفت نظر المشاهد ، أو ذهن القارىء على نحو خاص . لكن الفكر فى كلتا الحالين يفرض طبيعته على « فنيّة » المسرحية ويقتضى من الكاتب أن يقيم بناء مسرحيته ويهيىء مواقفها ، ويجرى حوارها ، ويرسم شخصياتها ، على نحو يتيح لها أن تحمل مقدّمات القضية من ناحية ، وتنأى بها - من ناحية أخرى - عن نطاق العرض الذهنى المنطقى ، الذى تسخر فيه عناصر المسرحية فى سبيل الإقناع العقلى وحده .

وينتفع الكاتب فى تحقيق هذا التوازن بين الفكرة والفن ببعض الأساليب المسرحية المعروفة فى المسرح الحديث ، من شأنها أن « توحى » إلى المشاهد منذ البداية بطبيعة ما هو مقدم على مشاهدته ، وما قد ينطوى تحته ، أو يشيع خلاله من قضية أو فكر ؛ كأن يقدم على لسان مجموعة أو راوٍ تعريفا ببيئة المسرحية ، وما تحمل من دلالات .

وهكذا تقدم المجموعة وبعض الشخصيات قرية « تميرة » تقديما يحمل ما يشيع فى المسرحية من معانى العزلة والفقر والمحبة والتضامن ، بين من « **يهلكون على لقمة العيش** » ، والصراع بين هؤلاء والقلة « **المرتاحين** » . وتختم المجموعة تعريفها بما يوحى للمشاهد بأن ما يوشك أن يراه فى تلك القرية النائية الصغيرة ليس بعيداً عما يجرى فى مدينته الكبيرة ، أو فى وطنه كله ؛ فليست هذه القرية إلاّ رمزاً صغيراً للوطن الكبير : « **فيها ولاد فلحوا وفاتوها ، ولا عدناش بنشوفهم أبدا . . بس احنا بنتشرف بيهم ، برضه أولادنا . . وتميرة ولاّدة . . مهما فاتوها أو خدوا منها تولد وتطلع جدعان . . وتميرة دى تبقى بلدنا . .** » .

على أن سلطان القضية والفكرة على فن الكاتب يبدو فى أوضح صورة ، فى « **باب الفتوح** » فقد اتخذت المسرحية كثيرا من مقوّمات المسرح « **الملحمى** » الذى يقوم على إشراك المشاهد فى قضية يفكر فيها ، دون أن « يندمج » فى أحداثها ويتعاطف مع شخصياتها على النحو التقليدى المعروف ، وكأن المسرحية فى هذا اللون من التأليف المسرحى « برهان » على القضية المطروحةمنذ البداية . ولا يجد المؤلف المسرحى ضيرا من أن يزيل « **التوهم المسرحى** » عند المشاهد لكي يذكره من حين إلى آخر ، بأن ما يراه ليس حادثاً حقيقياً ، يجرى فى تلك اللحظة على خشبة المسرح ، بل هو « عرض » مسرحى لفكرة يراد

نفيها أو إثباتها . فتية معاصرون جلسوا ، يتدبرون أحوال مجتمعهم العربي ، فراعهم ما رأوا فيه من فساد وتخلف وتفكك وصراع على السلطة . ويفكرون أن يهربوا إلى حين من واقعهم المرير إلى التاريخ ، لعلهم يجدون فيه بعض العزاء أو الأمل . لكنهم يشكون فى صدق التاريخ .

« نحن أبناء العصر . فكرتنا أن التاريخ فى النادر ما يكذب . . لكن فكرتنا أيضا أن التاريخ جبان . . عبد للسادة ومنافق . . وكثيرا ما ينسى أشياء ، أو يتناساها عن عمد حتى يبقى الحكام ومحترفو أكل الأكتاف وقواد الجند ، هم وحدهم الأبطال » .

ويقترح أحدهم ألاّ يقرأوا التاريخ كما كتب ، بل أن **« يعيدوا صنعه »** .

ويستعرضون فترات مختلفة من التاريخ العربى حتى يقفوا عند الحروب الصليبية ، وعصر صلاح الدين ، فيجدوه أصلح عصر لتصوير أحوال مجتمعهم العربى .

سقطت فلسطين ومعظم أرض الشام فى أيدى الفرنج . ذبح مئات الآلاف . وطرد من عاش . وصار للبلاد أمراء من الفرنج ، ولهم ملك فى القدس . . وسادة العرب يأكل بعضهم بعضاً . . دسائس وخيانات . . والشعب ما انفك يصلى ويدعو الله فى صلاته أن يولى من يصلح . . والذئاب ما زالت تنهش » .

وهكذا يجلسون ليصنعوا التاريخ على حقيقته - أو كما كان ينبغى أن يكون - فى مسرحية متخيلة يريدون أن يثبتوا من خلالها قضية طرحها أحدهم تقول إن صلاح الدين **« كان قائداً عظيماً ولكنه لم يكن ثائراً . . كان يحمل سيفاً لكنه لم يحمل فكراً . . والثورة فكر أوّلاً . . لذلك لم يكن غريباً أن ماتت انتصاراته بعده ، بل إن منها ما انتهى فى حياته »** .

وهكذا تجىء المسرحية - كما ذكرنا عن بعض سمات المسرح الملحمى - برهاناً على تلك القضية المطروحة منذ البداية ، كما كانت مسرحية بريخت **« دائرة الطباشير القوقازية »** برهاناً على قضية ثار حولها الخلاف فى البداية : **هل الأرض لمن يملكها ، أو لمن يفلحها ويرعاها ؟** .

ولا بأس إذن من التخلى عن إيهام الحقيقة ، ولا ضير فى أن يصنع الفتية المعاصرون شخصيات المسرحية ، ويحركوا أحداثها تحت أسماع المشاهدين وأبصارهم . وهكذا يصنعون بطل المسرحية أسامة بن يعقوب ليلتقى بصلاح الدين : **« فما أجمل أن يلتقى الاثنان . . إن الأيام التى صنعت صلاح الدين القائد كان من الممكن أن تصنع ثائرا . . »** وهو **« يتخلّق »** فى دائرة الضوء أمام المشاهد ويحقق بحركته ومظهره مايخلعه الفتية عليه من صفات واحدة بعد الأخرى . وتبدأ أحداث المسرحية ، ويرصدها صانعوها . ويعلقون عليها ، ويوجهونها ، ثم يصبحون فى بعض مواقفها بعض شخصياتها ، ويشاركون فى أحداثها التاريخية البعيدة .

ويأتى برهان القضية قبيل هبوط الستار حين تزدحم القدس بالوصوليين والتجار والسادة : **« وتنفجر مجموعة السادة فى قهقهة عالية ، وتتحول الدائرة إلى كتلة يختفى فيها أسامة ، ثم تعلو على ضحكاتهم جميعاً صرخة تطلقها الفتاة »** (واحدة من المجموعة التى صنعت المسرحية وشاركت فى أحداثها) يظلم المسرح معها على الفور ، ويرتفع فى نفس اللحظة هياج حماسى فى الساحة تسمع خلاله وبعده - مع هبوط الضوء على المقدمة - أصوات الشعراء تتفنن فى إلقاء أبيات من الشعر يتكون منها مزيج من الكلمات لا يفهم !) . . وتثبت أحداث المسرحية وما آلت إليه صدق القضية التى طرحت منذ البداية : **« إن نصراً عسكرياً بلا فكر لا يمكن أن يكون نصراً حقيقياً باقياً »** . . بل لعله يحمل بذور هزيمته فى لحظة نصره نفسها ! .

وتنفصل المجموعة عن المسرحية مرة أخرى لتعلّق على ما صنعته من أحداث وما ابتدعته من شخصيات وأقوال ومواقف ، وترسم الطريق السوى إلى الإصلاح . والنصر الحقيقى الدائم ، متخطية **« إيهام المشاهد بالحقيقة »** ، لكى تبصرّه بالعبرة التى ينطق بها ختام المسرحية :

« المركب يوشك أن يغرق . . ولكى ننجيه لابد وأن نتخفف من بعض الأثقال . . ووسيلتنا إعتاق عبيد الأمة . . لا يوجد بلد حر إلا بشعب حر » .

ثم يهبط الستار على تلك الجمل الشعرية التى أشرنا إليها من قبل : **« لو أنا أعتقنا الناس جميعا ، ومنحنا**

كلا منهم شبرا فى الأرض ، وأزلنا أسبابَ الخوف لحجبنا الشمس - إذا شئنا - بجنود يسعون إلى الموت ، ليذودوا عن أشياء امتلكوها . . » .

وحين تتخذ المسرحية صورة العرض لقضيةوفكرة لا يكون فيها مجال للنماذج البشرية ، والأنماط النفسية والسلوكية ، أو التفرد الشخصى أو الصراع المألوف فى المسرحية العادية بين الأضداد ؛ بل تغدو عناصرها جميعا - فى لقائها وخلافها - ممثلّة لأبعاد القضية جميعاً من خلال رصد المتناقضات لا الصراع الحاد بينها . وهكذا تخلو أمثال هذه المسرحيات من المواقف المتوترة والأزمات النفسية وتجنح إلى المواقف « الدالة » والحوار المحكم . وكذلك تخلو من المواقف الكوميدية التى نصادفها فى مسرحيات الكاتب العصرية التى تحمل فى ثناياها موقفاً أو قضية .

على أن صراحة الفكرة لا تحول دائماً دون عرض بعض المواقف الوجدانية ذات الدلالة المرتبطة بفكرة المسرحية . ولعل من أبلغ هذه المواقف ، وأقدرها على ربط الماضى بالحاضر ، موقف الشيخ الضرير الذى قضى أغلب حياته يحلم بالعودة إلى داره بالقدس ، ثم يعود ، يتحسس الطريق ، ويعد الخطى كما كان يعرفها فى صباه حتى يقف على عتبة داره .

« هذا البيت بيتى يا أسامة : لن تضللنى هذه الشرفة ، ولا هذه الألوان . . إن المائة خطوة التى أعرفها قادتنى إليه . . باب المسجد الأقصى خلفى ، وأنا أمضى قدماً بغير انحراف فأعبر الساحة . . وذا هو السلم نفسه . . كنت أندفع جارياً من باب بيتنا ، فأقفز درجاته ويتلقفنى زحام السوق . . كان فى الساحة سوق ، وإلى جانب السوق بائع حلوى . . كثيراً ما أطعمنى من حلواه ؛ لا أذكر الآن اسمه . . ولكنى أذكر أنه ذبح مع من ذبحوا فى الساحة . . » .

ولعلّ من نماذج ما أشرنا إليه من لقاء الأضداد - لا صراعها - أن المشاهد يسمع صوت الشيخ العائد الضرير يعدّ الخطوات إلى بيته ، وهويسمع فى الوقت نفسه « العماد » الكاتب المؤرخ ينشد ما قال من شعر منافق مصنوع فى مدح صلاح الدين :

رأيت صلاح الدين أفضل من غدا
وأشرف من أضحى وأكرم من أمسى
وقيل لنا فى الأرض سبعة أحرف
ولسنا نرى إلأ أصابعه الخمسا !

ومن المقارنة التلقائية بين الصدق والزيف ، بين الشعور الفاجع بالمحنة والبهجة السطحية الوصولية بالنصر « يدرك » المشاهدحقيقة « القضية » دون حاجة إلى أن يشهد صراع الأضداد .

وكما يحدث لكل كاتب مشغول بقضية كبيرة ، يهبط عرض القضية أحياناً إلى مستوى الجدل الذهنى المحض بإغراء من طبيعة المسرح الملحمى الذى لا يرفض النقاش والسرد فى بعض المشاهد . وقد يسوقه ذلك إلى خطأ فى تقدير الحقيقة التاريخية أحيانا تحت وطأة شعوره بتخلف الحاضر العربى فى مواجهة العلم الأوربى الحديث . ومن نماذج ذلك الجدل الذهنى والخطأ فى الحكم ما يدور فى بداية الفصل الثانى بين الفتية المعاصرين - صانعى المسرحية ، ومحرّكى شخصياتها وأحداثها - حول عباس ابن فرناس ، وحول إيمان العرب بالخوارق ، وبالأمثال الخرقاء التى تضعف الهمة ، وتدعو إلى الخنوع :

- عباس بن فرناس ؟

- نعم . . ذلك الأندلسى المهووس . علمونا بزهو شديد أنه كان أول إنسان فكر فى الطيران.كسى جسده بريش الطير وقذف بنفسه من فوق سطح عال ليطير . . فسقط وانكسر .

- كنت : أعقد مقارنة صغيرة بينه وبين طائرة الفانتوم التى نعرفها اليوم .

- لكل علم ضحاياه .

- هذا صحيح . ولكن ، ونحن فى مجال المواجهة الصريحة ، يجب أن نفرق بين العلم و « العبط » .

- إن سقطات كهذه ينبغى ألاّ تفقدنا احترامنا لأنفسنا .

ومن الخطأ الواضح أن نقيس طموح عباس بن فرناس فى ذلك الزمن البعيد ووسيلته التى اتخذها إلى المنهج

العلمى فى العصر الحديث ، وأن نزرى بهذا الطموح الإنسانى الذى كان دائماً طريق الإنسان إلى الكشف العلمى ، مهما يخطىء فى اصطناع الوسيلة . لكن حدة شعور الكاتب بتخلف مجتمعه دفعته إلى هذا الحكم الجائر.

ويمضى حوار الفتية المعاصرين فى المشهد نفسه على هذا النحو :

- إنى أقترح أن نضيف إلى « باب الفتوح » فقرة تؤكد أن من يملك ناصية العلم سيمتلك مقادير العالم . . وتحذر من أن يحرز الفرنج قصب السبق فى هذا الميدان .

- لا شك أن أسامة كان يدرك هذا . . ولا شك أيضا أنه أورد فى كتابه فقرة صريحة ترفض أشباه عباس ابن فرناس من حقل العلم .

- وترفض كذلك إيمان المسلمين بقدرة الموتى على صنع الخوارق .

- ويخرّب روح الأمة بالحكم المتبذلة والأمثال الخرقاء ليحكموا القيد حول الرقبة .

- بات مغلوب ولا تبات غالب . . خير الأمور الوسط . . العين ما تعلاش على الحاجب . . اللى يبص لفوق يتعب . . إن كان لك حاجة عند الكلب قول له : يا سيدى . من خاف سلم . من رضى بقليله عاش .

وقد يشفع للكاتب أن الحوار يجرى بين الفتية الأربعة ، وهم خارج أحداث المسرحية وليسوا من بين أشخاصها ، وكأنهم يفكرون - كمشاهدى المسرح الملحمى - فى القضية المطروحة ، وفى خير الأساليب المسرحية التى ينبغى أن تسلكها المسرحية لتعرضها عرضاً موفقاً مقنعاً .

* * *

وتتخذ القضية صورة رمزية فى مسرحيات الكاتب الثلاث القصيرة ذات الفصل الواحد « **الغرباء لا يشربون القهوة** » ، و « **الرجال لهم رؤوس** » و « **اضبطوا الساعات** » ، وقد ربط الكاتب بينها بعنوان واحد جامع هو « **رجل طيب . . فى ثلاث حكايات** » .

وقد يختلف القراء أو المشاهدون فى تأويل الفكرة التى ينطوى عليها الرمز فى كل من هذه المسرحيات الثلاث لكن ذلك العنوان الجامع قد يوحى بتأويل مشترك بين المسرحيتين الأوليين . فالطيبة فى كلتيهما تتجاوز معناها الحميد إلى الضعف والاستسلام للعدوان فى الأولى ، والسلبية والسكوت عن قول الحق . وكشف الفساد فى الثانية .

الرجل الطيب فى « **الغرباء لا يشربون القهوة** » يجلس أمام بيته القديم فى شارع هادىء بأحد الأحياء السكنية القديمة ، يقرأ صحيفته اليومية وينظر إلى « **طالعه** » بين الأبراج ، ويطلب قهوة الصباح من زوجته التى لا تبدو على المسرح ، ولا يحس المشاهد بوجودها إلا من خلال فتح النافذة أو إغلاقها . لتمدّ يدها إلى زوجها بالقهوة . ثم يفد الغريب الأول فيقف أمام واجهة البيت متفحصا إياها بدقة ، ويدوّن بعض الملاحظات فى مفكرة صغيرة . وعبثا يحاول صاحب البيت أن يتحدث إليه ، ويعرض عليه فنجاناً من القهوة ، فيجيب باقتضاب إنه لا يشرب القهوة . فينصرف الغريب ثم يجىء غريبان آخران فيفحصان البيت من جديد ، ويقيسان أبعاده قياسا دقيقا ولا يجيبان عن تساؤ ل صاحب البيت إلا بعبارات مقتضبة لا تفيد شيئاً ، ويبرزان إليه بطاقتهما « الصفراء » كما أبرزها الغريب الأول ، دون أن يتيحا له أن يقرأ ما فيها . . وهما أيضا « لا يشربان القهوة » وينصرفان ، وبعد قليل يفد مزيد من الغرباء ، فيطلبون إلى صاحب البيت إبراز وثائق ملكيته ، ويمزقون فيما يمزقون ، أوراقه المدرسية القديمة وصور طفولته وصباه ، ومحاولاته الشعرية الأولى ، وشهادته المدرسية ، وشهادة ميلاد ولده ، ثم يتركونه حائرا لا يفقه سرّ ما حدث . ولا يجد ما يعينه على الصمود فى محنته إلا رسما قديماً كان قد حفره فى صباه على الشجرة العتيقة القائمة أمام البيت :

«ها هى ذى الشجرة قائمة ، أصيلة وراسخة . . جذورها ضاربة عشرات الأمتار فى الأرض ، وعليها يا سنية نقش صبانا . . قصة غرامنا الساذج - القوس والسهم - واسمى واسمك وما زالت هناك ذكريات أخرى داخل البيت لم تصل إليها أيدى الغرباء . آثار أظافرى الصغيرة على الجدران وأنا أتشبث بها لأتعلم

المشى . وأول حـروفٍ تعلمت كتـابتهـا . حـروف اسمى» .

ويهبط الستار على قول الرجل الطيب مخاطباً زوجته :

« غداً ياسنية مع أول شعاع للشمس سأبعث ببرقية إلى الولد : عد إلينا . . أنا وأمك والبيت بحاجة إليك ، فالغـربـاء كثيـرون . . ولا تنس وأنت قادم أن تحمل معك بندقية ! » .

وتبدو طيبة الـرجل الـطيب فى مواجهـة نيّة العـدوان الواضحة فى مجرد التساؤ ل والدهشة ، ولا يبقى لديه فى مواجهة الواقع بأخطاره التى بدت أوائله نذيراً بشر خطير ، إلا التشبث بذكريات الماضى ، والأمل فى الجيل الجديد عائداً يحمل بندقية .

أمـا طيبة الـرجل فى « الـرجال لهم رؤوس » فـطيبة الضعيف الذى يؤثر السلامة ويسكت عن الفسـاد حتى يتبدى له موقفه فى صورة رمزية بحقيقة موقفه الذى كان يظن أنه وسيلة إلى الطمأنينة ورضى الرؤ ساء . . . وفى حديث بين الرجل وزوجته - وحيدين فى مسكنهما ذات مساء-تلومه الزوجة على سكوته عما يجرى فى إدارته من فساد مبيّنة أن سكوته لم يجْر عليه إلاّ أن تخطاه رؤ ساؤ ه ثلاث مرات فى الترقيـة مطمئنـين إلى « طيبته » . وفجـأة يدق جرس الباب ويحمل إليهما الطارقون صندوقا من الخشب يظنان به هدية . ويفتح الرجل الطيب الصندوق فإذا فيه جثة بلا رأس . ويستبد الخوف بالزوجـين ويحاران مـاذا يفعلان ، ثم يطرق الباب مرة أخرى ويحمل الرجال إليهما صندوقا صغيرا يفتحانه ، فإذا به الرأس المفقود . وتلفت الزوجة زوجها إلى الشبه الكبير بين وجه الرأس المقطوع ورأسه هو ، ويرى الزوج صدق ما تقول زوجته ، ويختلط حديثه ، ويضطرب بين الدهشة والإنكار والتصديق :

« هذا محتمل . . فما كانوا ليخصونـا به لـو لم يكن يخصنا بالفعل . ومع ذلك فرأسى ما زال فى جسدى . . ولست مـذعورا . . إنـه ليس أنا . . ألـديـك شـك فى هذا ؟ . . وعلى الرغم من ذلك فقد اقتحم الاضطراب حياتنا ولن ينتهى بين يوم وليلة . . هذا الإنسان الـذى يشبهنى والذى التجأ إلىّ مقطوع الرأس حملنى مسئولية لاخلاص منها . . أشعر شعوراً قوياً بأنى - بصورة ما - مسئول عنه » .

ويبدو الرمز واضحا لا يقتضى تعسفا فى التأويـل من خلال الربط بين الرجل الطيب الضعيف والجثة التى غاب عنها رأسها-رمز فكرها - ولا سبيل إلى كمال وجودها إلا بعودة رأسها إليها . . ويبدو الحدث الطريف وكأنه وهم قام فى خيال الزوجين بعد نقاشهما الطويل حول مـوقف الزوج ، وسكوتـه على فسـاد رؤ سائـه . . لذلـك يهبط الستار « والزوجة تمدّ يـدها فى هـدوء فترفـع الصندوق الصغير بغير جهد وتلقى به داخل الصندوق الكبير ، ثم تحمل الصندوق الكبير - دون جهد أيضا - مما يوحى بأن الصندوقين فارغان وتنحّيه جانبا لتعيد تنظيم المكان » .

على أن كلا من المسرحيتين ، برغم قصرهما ، تنطوى خلال الحوار على رموز فرعية صغيرة لا سبيل إلى بيـانها إلا بـالقراءة الكـاملة للمسـرحيـة . ويعتمـد المؤلف فى المسرحيتين - وبخاصة « الرجال لا يشربون القهوة » على حـوار محكم مرسـوم بعنايـة ليدل عـلى رموز الشخصيـة والموقف ، مع دعـابة فيهـا كثير من المرارة والاقتضاب يواكبان أزمة شخصيتى المسرحيتين أو الرجلين الطيبين .

أما مسرحيات الكاتب الاجتماعية العصـرية فـإنها - بطبيعة بيئتها الريفية المنعزلة وبمستوى شخصياتها لا تهيىء جواً صالحاً لسيطرة الفكر أو عرض القضية ، ولا يصلح حوارها العامى الريفى ليحمـل ما حمله الحـوار الفصيح المحكم من دلالات . لذلك كان محورها الوجه الآخر من اهتمام المؤلف ، من كشف عن الحقيقة وتعرية للضمائر المنحرفة والأوضـاع الفاسـدة ، المتخفية تحت ستـار من الإلـف والـزيف . تخفّ صـرامـة الفكـر فى تـلك المسـرحيات ، ويستخـدم الكاتب فيهـا أسلوب المسرح المألوف منتفعاً ببعض اتجاهات المسرح الحديث فى مرونة الحركة والمزاوجة بـين الماضى والحـاضر والمراوحة بـين حديث « المجموعة » وحوار الشخصيات . وهو يعتمد فى الكشف عن الحقيقة المستورة على فكرة طريفة تقوم على أساسها المسرحية ، وتضع شخصياتها فى مواقف لا تملك أمامها ألاّ أن تفصح عن دخائلهـا بدافـع من الخوف أو صحوة الضمير أو نور المعرفة ، كما حدث فى « الزوبعة » بعـد أن ظن أهل القـرية أن السجـين الذى أرسلوه إلى السجن ظلماً قد عاد لينتقم من ظالميه ، وفى « رسول من قرية تميرة » حين أرسلت القرية الريفى المستنير إلى القاهرة « للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام » .

وبالرغم من أن الكاتب هنا لا يحاول أن يخرج على الشكل المسرحى المألوف فإنه يختار من اتجاهات المسرح الحديث ما يوافق طبيعة السعى وراء المعرفة والحقيقة فى مثل تلك البيئات الفطرية ، فلا يجعل لمسرحياته « أبطالا » يستأثرون بصنع الأحداث ، بل يؤثر أن « تتعاون » الشخصيات وتتآزر المواقف حتى تكشف النفوس عن خباياها ، والمظاهر عن زيفها والأوضاع عن فسادها . لذلك تبدو بعض المشاهد مسرفة فى الطول وكأن الكاتب لا يريد أن يستعجل ظهور الحقيقة على نحو مفتعل ، بل يتيح للشخصيات ما ينبغى من وقت يدور فيه الصراع بين رغبة الكتمان وضرورة البوْح ، حتى يجىء اعترافها فى النهاية نتيجة ذلك الصراع الخفى الطويل .

وقد كتب محمود دياب مسرحياته فى فترة جرى فيها العرف - كما ذكرنا - على أن تتضمن المسرحية خطين يكادان يسيران متوازيين فى نسيج المسرحية ، ويتساويان فى اهتمام المؤلف والمشاهد : خط كوميدى ، وآخر مأساوى ، فيما يعرف بالكوميديا المأساوية . لكن محمود دياب لم ينسج على هذا المنوال ، بل استخدم الكوميديا بشىء كثير من الحذر ، ولم يتخذ منها خطا ممتدا فجعلها « مواقف » عارضة تبدو ، وتختفى من حين إلى آخر لتبقى الصدارة والامتداد دائماً للتنقيب الدائم لحظة بعد أخرى عن الحقيقة المنشودة . والكاتب لا تغريه طبيعة الشخصية الريفية الطيبة أو الساذجة أو الماكرة ، ليهبط إلى مستوى الدعابة المبتذلة أو الفكاهة الهازلة . وقلّ أن يصوّر الشخصية الريفية - مهما تبلغ سذاجتها - بتلك البلاهة المألوفة فى بعض المسرحيات التى يكون الخيط الكوميدى فيها خيطاً رئيسياً فى نسيجها ، وإن كان ينزلق أحياناً إلى شىء من هذا ويقع فى شراك تلك المواقف والشخصيات النمطية ، كما فى تصويره للشقيقين اللذين خيّل إليهما أنهما شاهدا السجين المظلوم يسير فى أحد شوارع القاهرة بعد خروجه من السجن فى مسرحية « الزوبعة » وخلافهما الهزلى حول أيهما رآه أوّلا ؛ وجدلهما الهزلى أيضا حول مقتل « أحمد الأعرج » بعد أن أثار توقع عودة السجين الأحداث القديمة التى كاد يطويها النسيان ، وسعى بعض من كان لهم يد فيها ليخلصوا ممن يمكن أن يكشفوا أسرار جرائمهم القديمة .

وإذا كان الفكر قد طغى على مسرحيات الكاتب التاريخية ولم يفسح مكاناً للعواطف ، فرفضت الزباء حب عمرو بن عدى الملك الشاعر ، ولم يبق من حب أسامة ابن يعقوب إلاّ ذكريات بعيدة عن صاحبته بثينة فى الأندلس ، فإن الحب فى مسرحياته العصرية الاجتماعية يظل نغمة جميلة شجية معا ، تخفف شيئا مما يتكشف عنه الواقع من قبح ، وتضع فى مواجهة السطحيةوالنفاق والنزيف سندا من الإخلاص والبراءة والصدق . ومن أبدع مواقف « رسول من قرية تميرة » ذلك اللقاء العاطفى النقى الجميل بين المقاتل فكرى وصاحبته عائشة ، وهو موقف استطاع المؤلف أن يرتفع فيه بالعبارة العامية البسيطة إلى مستوى الشعر الفطرى النابع من إحساس فطرى صادق ، كما استطاع أن يجنبه العاطفية المسرفة المألوفة فى مثل هذه المواقف ، وظلت أصداء حواره وذكرياته تتردد فى نفس عائشة وعلى لسانها بعد أن جاءها خبر موت فكرى فى المعركة ، فترتبط بما تمّ من تحول فى نفوس أهل القرية ، وهم يقفون إلى جانب حامد - أخى فكرى - ليحموا أرضه من عدوان عمّه :

« وقاعدين ليه . . منتظرين إيه يا أهل تميره ؟ خايفين ؟ فكرى ما خافش من حاجه لما راح . راح والضحكة على وشه » .

وعلى ضوء حب عائشة الصادق يدرك أبوها - أبو عارف - كيف خان الأمانة وخسر نفسه حين سافر إلى القاهرة ، ولم يعد إلاّ بصحيفة ، فيها صورته وكلام كثير مصنوع منسوب إليه . تقول عائشة « فى لوعة » : « . . **ما سألتش عن فكرى ليه يابا ؟ يعنى مافكرتش فى الناس القلقانه عشانه ؟ فى أمه وأخواته . . ولاف حدّ أبدا ؟ كان بلاش يصوّروك! ولاّ كنت اختصرت فى الكلام ورحت تسأل ! » . .** ويجيب أبو عارف « فى انكسار » : « **ما ملكتش يا عيشة . . ما ملكتش ! من ساعة ما حطيت رجلى فى مصر وأنا زى اللى اتاخدت . . مادريتش بنفسى إلاّ وأنا راجع . . أنا كنت فاكر نفسى واعى . . لكن انسرقت ياعيشة . انسرقت ! » .**

ويعبر ملاح عن خيبة أهل القرية فيعلّق بقوله فى يأس » :

«دا احنا قلنا هيرجع فاهم كل حاجة ويفهّمنا !» .

ومهما يكن من طبيعة مسرحيات محمود دياب ، فإنها - سواء تضمنت فكراً أو رمزاً أو بحثاً عن الحقيقة - تظل شاهدة على فهم دقيق لطبيعة المسرح الفنيّة ورسالته الفكرية والسياسية والاجتماعية ، وتبقى عطاء خصباً باقياً لفنان مفكر ، لعلّ فكره ووعيه وموقفه من حاضر المجتمع العربى كانت جميعاً من وراء موته المبكر الفاجع !! .

د . عبد القادر القط

المجلس الأعلى للثقافة

لجنة الدراسات الأدبية واللغوية

مسـابقة

الدراسـات الأدبيـة لعـام ١٩٨٤م

تعلن لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة عن مسابقة للدراسات الأدبية فى أحد الموضوعين الآتيين :

١ - كتابات أحمـد أمـين

٢ - كتابات الدكتور محمد حسين هيكل

ويشترط فى البحث المقدم أن يكون بحثا مبتكرا يلتزم أصول المنهج العلمى ، ولم يسبق نشره أو تقديمه ضمن دراسة للحصول على درجة علمية أو للحصول على جائزة أخرى ، وألا يقل حجمه عن خمسين صفحة (١٥٠٠٠ كلمة) .

والجوائز المخصصة للمسابقة كما يأتى :

الفـائز الأول	٤٠٠ جنيه مصرى
الفـائز الثانى	٣٠٠ جنيه مصرى
الفائز الثالث	٢٠٠ جنيه مصرى

وآخر موعد لتلقى البحوث هو ١٩٨٤/٣/٣١ وترسل البحوث باسم الأمانة الفنية بالمجلس الأعلى للثقافة (لجنة الدراسات الأدبية واللغوية) ـــ ٩ ش حسـن صـبرى - الزمالك

الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض القاهرة الدولى السادس عشر للكتاب

٢٦ يناير - ٦ فبراير ١٩٨٤

○ فى أرض المعارض الدولية بمدينة نصر

○ ٥٤ دولة تشترك فى المعرض

○ ١١١٤ ناشراً يعرضون أحدث إنتاجهم

○ لقاء فكرى يومى مع كبار الأدباء والفنانين

○ حلقة دراسية عن . .

- كتب الأطفال ومجلاتهم فى الدول المتقدمة

قــراءة فى

اختـنـاقـات العشق والصَــباح لإدوارد الخــراط

«العناصر الحقيقية فى أى عمل روائى هى بالطبع عناصر شخصية المؤلف نفسه ، فخيـاله يجسـد فى صورة من الشخصيات ، والمواقف ، والمشاهـد ، الصراعات الأساسية الكامنة فى طبيعته ، أو دورة المراحـل التى دأبت عـلى المرور بهـا . أفـراده تشخيصـات لنـوازع المؤلف وعـواطفـه ، ومـا العلاقات فيما بينهم فى قصصه إلا العلاقات فيما بين هذه النوازع والعـواطف . وواقع الأمـر أن أحد الأسباب التى تدعونا إلى الإحساس بأن أعمالا معينة ترضينا أو تلذ لنا أكثر من غيـرها ، هـو ما أظهـر مؤلفها من إحاطة أوسع ، ومكاشفة أكبر فى تمثيل هـذه العلاقـات . ونحن نشعـر أن عـالمـه حقيقى ومتكامل ، لا بنسبة ما فى عناصره من تنويع فحسب بل ، أيضا بنسبة ما يتبين أن هذه العناصر تؤلف كلا عضويا»

[ادمـون ويلسـون : «قلعـة اكسل
ترجمة جبرا ابراهيم جبرا]

توفيق حنـــا

إذا عصـى الحـلم جـعـلت الهـوى
ربّـا وإن لم يـك مـعـبـودا

[ابن بابك]

فـإن تـقـرأ عـلوم النـاس ألـفـا
بـلا عـشق فـما حـصـلت حـرفـا

فريد الدين العطار
(ترجمة عبد الوهاب عزام)

«الفن هـو راحـة اليـد
والفنـون هى الأصابـع»

«مثل يابانى»

فى مصر ، ومنذ بداية الحضارة المصرية ، كان الفن معبرا أصدق تعبير عن هذه العلاقة الحميمة والوثيقة التى تربط الإنسان - فردا وجماعة - بالطبيعة ، وبما وراء الطبيعة ، وبـالكون المحيط و بـالحياة قبـل كـل شىء ، الحيـاة فى تفاصيلها الواقعية ، وكذلك فى شطحاتها الصوفية . وقد كان الهرم . بيت الأبدية ، يجسد لنا هذه العلاقة ، فى كل صورها ، وأشكالها ، وتشكلاتها .

وعالم إدوار الخراط الفنى والإنسانى ترجمة صادقة وأمينة لهـذه العلاقـة . هذه العـلاقة التى تحقق هـذه الـوحـدة (بالكسر) بين الفرد والمجتمع الذى يعيش فيه ، بين هذا الـواقع والحلم ، بـين الإنسان والكـون ، بـين المـاضى والحاضر والمستقبل ، بين الآن «النهارده» . وبين ما كان ، من زمان .

هـذه الوحـدة (بـالكسـر) سمـة من سمـات عـالم ادوار الخـراط . . وسمة أخـرى هى هذا التـوحد مـع كـل معـطيات الحضـارة المصريـة ، وسمـة ثـالثـة هى هـذا التوحيد ، الذى هو نقاء القلب - عندما لا يطلب الإنسان إلا هدفا واحدا يجعل منه طريقا واحدا ، وطريقة واحدة مما

يفرض عليه . أن يعيش - هذا الإنسان - وحدة (بالفتح) بكل ما تحتويه من عناصر الوحشة والغربة ، والاغتراب فى أكثر الأحيان . .

***

من اللحظة الأولى . . يشعر القارىء وهو يدخل عالم إدوار الخراط . بل من الكلمة الأولى التى يبدأ رحلته بها - ومنها - أنه فى عالم جديد ، وفى أرض جديدة . ومع كائنات هى من واقعنا هذا الذى نعيش فيه ونتحرك ، ولكنها تنتمى إلى هذا العالم ، وإلى هذه الأرض . ويحس هذا القارىء هذا الجهد الطيب الذى يبذله الكاتب فى اختيار كلمات ومواقف ومشاهد عالمه الفنى ، ويلمس القارىء هذا التوحد بين الجملة والموقف الذى تعبر عنه هذه الجملة ، كما يجد أن اللغة عند الكاتب تقدم - مع التجربة الإنسانية - مزيجا طيبا لفنون الموسيقى ، والتصوير ، والشعر . . مما يصدق عليها ماردده الشاعر الفرنسى بودلير فى قصيدته «تجاوب» (ترجمة جبرا ابراهيم جبرا) :

كالأصداء الطويلة من بعيد تتماوج هكذا العطور والألوان والأصوات تتجاوب

يجد القارىء فى كل أعمال إدوار الخراط سمات هذا العالم الفنى والإنسانى ، وملامحه ، وقسماته . من «حيطان عالية» (١٩٥٩) التى تعتبر بداية جادة لبناء أدبى يعبر أصدق تعبير عن حساسية جديدة ، حتى عمله الأخير «اختناقات العشق والصباح» مرورا ب «ساعات الكبرياء» و روايته - رائعته - الأولى «رامة والتنين» . .
والجملة الفنية فى كل هذه الأعمال مشهد سينمائى يسجله الفنان تسجيلا فنيا بقلم - كامبرا . ومن هذه الجمل الفنية ، هذه اللقطات السينمائية ، يتكون ويتشكل العمل الفنى بفضل هذا المونتاج الذى يقوم به الفنان ، وهو مونتاج واقعى ، بهذا المعنى الرحب للواقعية ، حيث تمتزج الأحلام ، والواقع ، وما فوق الواقع - السيريالية - وما وراء الواقع فى مزيج فنى يمتاز بهذه الشمولية الرحبة ، من وحدة (بالكسر) وتوحيد ، وتوحّد .

وفى كل أعمال إدوار الخراط ، نجد هذا الانتقال الدائم من الحاضر إلى الماضى . . ومن الواقع إلى الذكريات ، ومن وقائع النهار إلى أحلام الليل وكوابيسه . كما نلمس هذا التنقل السلس من المكان إلى الزمان ، وكأن المكان والزمان عند إدوار الخراط فى أسلوبه الفنى شىء واحد . .

يقول الراوى :

«رائحة مياه البركة تحت الشجر الثقيل القديم تعود إلىّ برائحة التراب المبلول فى قزبة أمى منذ سنين»

ويقول الراوى :

«وطاف بذهنى ، من غير مناسبة ، أنه فى الأحلام تأتى كلمات وأفكار كل يوم ، وكأننا فى الحلم نزجى وقتا مملا بكلمات لا نقصد منها شيئا» .

ويقول الراوى :

**« . . ومددت يدى إلى الشجرة العجوز ، وعرفت أن عصارتها قد يبست ، طالما صنعت من كرياتها ملء زجاجات الصمغ عاما بعد عام ، ألصق بها فى كراسات المدرسة صور دستيويفسكى ، وعرابى ، والطهطاوى ، وكيتس ، وتروتسكى ، وشكسبير .
كانت الشجرة مهجورة ليس عليها غراب واحد ، ولا تدور حولها العصافير الصغيرة القلقة ، التى لم أعرف أبدا ما اسمها .
فاجأنى السكون المطبق على كل شىء . جسر النيل ، وسعة الغيطان ، وحوارى القرية ، وحنفية الماء المكرر الذى يتقطر على التراب . كلها صامتة الآن»**

ويقول الراوى بعد ذلك :

«كان هذا الصمت منذرا ، لم أر فى السماء الحدأ المترصدة التى كانت تحلق فى دوائرها الواسعة ، ولا الهداهد التى كانت تنتقل بسرعة من الغيطان إلى الشجر ، ولا مجمع الغربان .

وسمعت نفسى أسأل : أين الطيور ؟ أين هدهد سليمان ؟»

ويقول الراوى :

« . . . وعرفت أننى عدت إلى غمرة سنوات الحب الأخرس ، وأشواق الصبا التى لا مثيل لنور سذاجتها ، أن تكون هذه الأرض هى أرض العدالة ، وأن تعود إلى الناس»

وفى النص التالى كما فى النصوص السابقة نلمس هذا الجمع الفريد بين الآن وزمان ، بين الواقع والحلم .

يقول الراوى :

« . . . وأعرف مرة أخرى تلك البهجة والوجل ، والفرح والنشوة ، والرغبة والقلق ، تجيش كلها فى صدر الطفل الذى كنته والذى أنا هو ، معا ، وأنا أضع رجلى فى هذا العالم المفقود» .

وهنا تأتينى أبيات الشاعر وليم بتلر ييتس (ترجمة جبرا ابراهيم جبرا) :

«أستعيد لعين البصيرة
بئرا جافة مخنوقة منذ زمن طويل
وأغصانا منذ زمن طويل عرتها الرياح
وأستعيد لعين البصيرة
شحوب وجه عاجى
شامخا مشعثا
ورجلا يتسلق صاعدا لمكان
جردته ريح البحر المالحة بعصفها»

***

يقدم إدوار الخراط فى خماسية «اختناقات العشق والصباح» تجربة إنسانية عاشها وعاناها بكل عقله وقلبه ، بكل أحلامه وآماله ، بكل طموحاته وإحباطاته ، تجربة خبرها ومارسها بكل كيانه ، وهو يصور هذه التجربة فى خمس حركات تحمل هذه العناوين الدالة والرامزه : « نقطة دم» (٧٩/٦/١٤) و«قبل السقوط» (٧٩/٦/٢٧) و «أقدام العصافير على الرمل» (٧٩/٦/١٦) و « على الحافة» (٧٩/٦/١٩) وأخيرا « محطة السكة الحديد (٣)» (٧٩/١/٢) . . وتبدأ افتتاحية هذه الخماسية « نقطة دم» بهذه الصورة أو المشهد - الحلم - :

«رأيت أننى تحت بوابة شاهقة الأركان ، مقوسة السقف ، وحدى ، بين أعمدة حجرية سامقة بيضاء مشدودة الجلد ، ناعمة ، دسمة اللحم ، فى النور النقى الحاد . درجات السلم ترتفع أمامى ، عريضة خاوية ، أصعد عليها فى الفضاء الفسيح . وقع خطوى له أصداء بين الأعمدة» .

وتنتهى خاتمة هذه الخماسية «محطة السكة الحديد (٣)» بهذه الصورة ، أو بهذا المشهد - الحلم الذى يعبر عن خلاص الراوى من هذه الاختناقات» :

«وقع خطواتى ثابت وواثق على الحجر وأنا أرتفع ، فى الظلمة ، على حافة بناء شاهق يقف على طرف جسر ترابى يرتفع ، وتحته الماء الراكد كأنه مرآة ساكنة السطح ، مدت عليه ألواح من الخشب تصل بين الرصيف وحائط البناء المتين الأحجار . أصعد السلالم المنحوتة خارج البرج من غير سياج ، كتلا صغيرة ضيقة وعرة ، مرصوصة فوق بعضها البعض ، من حجر أبيض ثقيل الملمس تحت قدمى .

ارتقى السلالم الحجرية بعزم معقود وأساسى وأنا أرزح بالنشوة والغضب ، معلقا على حافة هذه السماء التى امتلأت بجسد الليل . أعرف أننى لا أستطيع النزول ، إننى لا يمكن أن أنزل الآن ، وإننى أصعد إلى هذا الوجه بسمرته الصافية ، وموج عينيه ، إلى هذا الجسم الناعم الراسخ الذى سيبقى معى إلى يوم موتى ، وأنه لا يمكن أن يفصل بينى وبينها شىء»

فى هذه المشاهد التى يتكرر فيها فعل الصعود والترقى اكثر من مرة ، نلمس أصوات هذه الموسيقى التى تذكرنا بفردوس دانتى ، وهو يتطلع إلى وجه بياتريس - الحبيبة الخالدة - نستمع إلى هذه الموسيقى التى تسرى فى حروف وكلمات وعبارات هذا النص الذى يعبر فى صدقه وبساطته ، عن هذه العلاقة الحميمة التى تربط اللغة عند إدوار الخراط ، بما تعبر عنه ، وما تقدمه من خبرة وتجربة إنسانية وفنية .

وبين الافتتاحية والخاتمة ، نعيش مع الفنان ونعايش هذا العصر بكل أحداثه وأزماته وكوارثه واختناقاته ، سواء فى داخل الفرد ، أو فى الواقع الخارجى - وننتقل فى يسر وبساطة مع الفنان من الأمكنة إلى الأزمنة . . ومن الإنسان إلى الآخر - ومن الواقع إلى الحلم - ومن المدينة إلى الريف - ومن الطبيعة إلى ماوراء الطبيعة . . ومن الفرد (الميكروكوسم) إلى الكون (الماكروكوسم) ، فى رحلة شاقة وممتعة ، وكأنها تصغير دقيق - ميناتور - للكوميديا الآلهية لدانتى ، من الجحيم إلى الفردوس ، مما نلمسه بوضوح فى النص الأخير من خاتمة الاختناقات الذى قدمته هنا كاملا .

***

ولا أدرى سر حرص ادوار الخراط أن يضع فى نهاية «حيطان عالية» و «ساعات الكبرياء» وهنا فى «اختناقات العشق والصباح» خاتمة تحمل عنوان «محطة السكة الحديد» . . لعلنا نجد تفسيرا فيما رواه الراوى :

« . . وكأن أمى وأخواتى البنات الأصغر منى قد خلت منهن المحطة ، وتركننى وحدى ، أتلفت حولى ، تحت ضغط اللهفة المحكوم الهادىء ، ولا أرى سور المحطة من وراء الأرصفة المتكررة ، رصيفا بعد رصيف على يمينى وعلى شمالى ، بلا آخر»

هل رأيت مدى قسوة هذه الصحراء من الوحدة ، ومن الفقد والغربة والضياع ، عاناها طفل صغير وحيد تائه ، وسط زحام المحطة والناس . . وافتقد الطفل أمه ، وترسبت هذه اللحظة فى وجدانه ، وعاشت فى لاوعيه ، وهو دائم العمل ، ودائب المحاولة للخلاص والخروج من عنف وقسوة هذه اللحظة .

يقول الراوى

«لا أعرف أين الباب . أعرف أنه لا بد أن يكون هناك ، ولكنى لا أعرف طريقا إليه .»

ولعل **«محطة السكة الحديد»** بكل ما تحمله من لحظات ومعان ومشاهد ، وبكل ما تعبر عنه هذه المحطة ، هذا المكان - زمان . هى توقيع الفنان الذى يحرص على أن يضعه فى خاتمة أعماله ، وهو يضع الرقم ليؤكد لنا هذا المعنى وأنه سوف يكتب للقارىء تنويعات أخرى لتيمة محطة السكة الحديد .

والواقع أن محطة السكة الحديد ، حيث يلتقى الناس ويتفرقون فى لحظة واحدة . وفى مكان واحد ، حيث يستحيل المكان الساكن زمانا متحركا ، وحيث تمتزج دموع الحزن ودموع الفرح ، وحيث نشهد ونعيش أرق اللحظات وأقساها فى حياة الإنسان ، كل إنسان ، وما أقسى هذه اللحظة عندما يستحيل القطار بكل من يحمله وبكل ما يحمله مجرد صوت ، سرعان ما ينتهى إلى صمت يعيشه الانسان وهو يغادر المحطة ، ويعود إلى بيته ، ويجد نفسه وحيدا .

أيمكن ان يكون التنين رمزا وتجسيدا لهذه الوحدة والوحشة والغربة التى يعانيها الإنسان فى لحظة الفراق . . عندما يستحيل الحضور غيابا وفراغا باردا .

ولهذا - أولغير هذا - يحرص الفنان حرصا طقوسيا على أن تكون «محطة السكة الحديد» توقيعه الفنى على أعماله - ولعلنا لو بحثنا فى رواية «رامة والتنين» لوجدنا لوحة المحطة موزعة الألوان فى ثنايا وخبايا هذا العمل الكبير .

يقول الراوى فى «محطة السكة الحديد» :

«أرصفة السكة الحديد تمتد ، ممتلئة مظلمة ؛ متجاورة بلا نهاية ، عريضة وخالية . والسماء معتمة فوق ، شاسعة ومنفصلة ، الليل الذى فيها لن ينجاب ، والنجوم ثابتة صغيرة ، لن تذوب فى أى فجر» . .

ويتساءل الراوى فى مرارة وألم حزين : [«أسأل نفسى لماذا هذا الخواء فى هذا العالم الذى ليس لى غيره ، ولا أعرف كيف أخرج منه»

فى هذا النص نلمس حدة هذا الصراع بين الانتهاء

والتمرد : [«فى هذا العالم الذى ليس لى غيره ، ولا أعرف كيف أخرج منه»

وكأن الفنان يعترف اعترافا يحاول أن يكسر به هذا اليأس العنيد ، يعترف بأنه محكوم عليه بهذا الانتهاء ، ولهذا لا يعرف كيف يخرج منه ، لأن فى خروجه هروبا من هذا الالتزام بالانتهاء ، ذلك أن الفنان الصادق يعبر فى كل إبداعاته عن حبه العميق لهذا المكان الذى نبع منه وجوده ووجدانه . ولهذا يحلم ويعمل أن يتحقق فى هذا المكان - وفى كل مكان - العدل والسلام والمحبة .

يقول الراوى :

« . . أعرف أن الناس من وراء هذه الحيطان القديمة كأنهم موتى ، ولكنهم ليسوا موتى ، وأن الأمهات نائمات على المراتب القديمة الجافة القطن ملقاة من غير ملاءات على حصر الأرض ، وأنهن يغطين أولادهن بملابسهن القديمة ، وبأذرع أنهكها الحنان والقلب المكسور . وأحس قلبى مقطوعا شقين ، وجافا لن يرتوى ابدا» .

ويحلم الراوى بالعدل وبالعدالة ، ويقول فى سخرية حزينة :

« . . وعرفت أننى عدت إلى غمرة سنوات الحب الأخرس ، وأشواق الصبا التى لا مثيل لنور سذاجتها ، أن تكون هذه الأرض هى أرض العدالة ، وأن تعود إلى الناس»

***

فى هذه الخماسية ، نجد هذا الصراع القاسى العنيف بين نغمتى أو تيمتى الاختناق بكل صوره وأشكاله ، والخروج والصعود للخلاص من هذا الاختناق ، من كل صور اختناقات العلاقة الإنسانية اى العشق واختناقات الواقع النهارى ، بكل أزماته وأحداثه ، وحوادثه وكوارثه . . أى الصباح ولهذا نجد صور ومشاهد الخروج والصعود تتكرر ، وكأنها اللحن السائد (لايتموتيف) فى هذه الخماسية .

يقول الراوى :

«خرجت للميدان الواسع المضطرب الحركة بسيارات الجيش الانجليزى الصفراء المسرعة ، يقودها جنود كالأطفال بالفانلات على صدورهم المحترقة والكاب الكاكى على شعرهم المقصوص ، وعربات الحنطور يجرها خيل ناتئة الضلوع ، متهدلة الخصى ، وسيارات الأجرة المربعة الشكل ، ونساء الفلاحين بقاماتهن المنسرحة المنتصبة ، يحملن القفف واللفف على رؤوسهن القوية ، يخترقن سيل المرور المزدحم»

هذا القلم . . كاميرا سجل لنا هذه اللقطة السينمائية ، الممتلئة بالحركة والحيوية ، وألوان الكائنات ، ومختلف وسائل النقل فى باب الحديد ، مع أول لقاء مع القاهرة ، وما أجمل صورة الفلاحات التى تذكرنا بفلاحات مصر القديمة «بقاماتهن المنسرجة المنتصبة ، بحملن القفف واللفف على رؤوسهن القوية ، يخترقن سيل المرور المزدحم»

وفى مشهد آخر من مشاهد الخروج . . يقول الراوى :

«خرجت من الحارة المزدحمة التى كنا نسكن فيها منذ سنين ، وحيطانها المتقابلة ، تغطيها دائما مسافة داكنة الرطوبة ، صاعدة من الأرض ، متموجة الخطوط ، والرائحة الثقيلة التى لا تنجاب عنها أبدا ، وتسطع فى آخر النهار ، محسوسة ، رائحة مياه الغسيل والمسح وبقايا الطبيخ وريش الطيور وقشر السمك التى تصب ويطوح بها من النوافذ والبيبان والسطوح فى أى وقت من الليل والنهار على تراب الحارة»

هذه الحارة - اللوحة بألوانها الصارخة تقدم طبيعة صامتة ، موضوعها هذه الحارة ، فى إحدى مناطق الإسكندرية الشعبية ، صادقة وجارحة ، عميقة التعبير عن كل ألوان الفقر والجهل ، فى تلك الأحياء المنطوية على نفسها ، فى انزواء ، وانكسار ، بعيدة عن الرعاية والعناية والاهتمام .

كما نجد مشاهد أخرى تجسد لنا تيمة الصعود ، وإذا كان الصعود يرتبط بالسلم فإن الخروج يرتبط بالباب ،

والأبواب والسلالم تزدحم بها هذه الخماسية . . «اختناقات العشق والصباح» بشكل ملحظوظ وملموس .

يقول الراوى :

« . . وصعدت السلالم القديمة بسياجها الخشبى الذى يلمع سواده من القدم ومس الأيادى . وكان معى . جمهورية أفلاطون» وأنا أطل من سور السطح على الحارة التى تتقلب فى ضجيجها وروائحها ونداءاتها»

هذه اللقطة من فوق سطح البيت تقدم للحارة لوحة نشطة وحية من زاوية أخرى ، للقلم - الكاميرا . . والراوى يحمل معه «جمهورية افلاطون» . . ويقول لحبيبته : [إن الذى يحكم فيها هم العقلاء والحكماء . وإن الناس يجب أن يتعلموا الموسيقى ويعرفوها منذ صغرهم] .

ما أبعد هذه الحقائق التى رددها أفلاطون فى هذه اليوتوبيا - هذا الحلم - منذ أربعة وعشرين قرنا ، عن واقع الحارة ، وعن هذه الفتاة البسيطة الساذجة غير المتعلمة ، وهذا الجمع بين الواقع فى أبشع صورة وأصدقها ، وبين الحلم فى أرق صورة - هذا اللقاء السعيد الذى يعبر عن تعاطف الفنان ومشاركته مع شىء غير قليل من السخرية -

ويقول الراوى وهو يصف رد فعل الحبيبة لما رواه لها عن أفلاطون وعن الموسيقى :

« . . فضحكت وقالت لى : إنها تحب أن تتعلم العود معى - وأن تغنى ، وأنا ألعب على العود . وقالت لى : إنها تحب أسمهان جدا ، وتموت فى أغانيها» .

ونرى فى هذا النص استعمال الفنان لفعل من أفعال اللغة الشعبية وهو «يموت» الذى يعبر عن أقصى ما يبلغه حب الإنسان المصرى - وتشيع هذه النغمة الصوفية فى كثير من التراكيب اللغوية الشعبية وفى مشهد آخر من مشاهد الصعود يتجرد الفعل من مادية المكان ويستحيل حركة فى الزمان ، ويبدو فى صورة حلم من أحلام الراوى :

« . . أثب ، خطوة واحدة ، ولكنها لا تنتهى ، على الممر المائى الرفيع ، وكأنى لا أهبط أبدا على الشط المقابل ، وأستمر مرتفعا فى الهواء ، فى وثبة صغيرة جدا ، ولكن لا يفرغ زمنها أبدا ، لا أصل أبدا إلى سطح الأشجار المصفوفة التى تقف تنتظرنى ، تترصدنى ، أحلق ، وأعرف أنه يجب أن أصل ، بأسرع ما أستطيع ، إلى شىء ما ، ضرورى» .

وبرغم هذه الاختناقات فى الداخل وفى الخارج ، وبرغم هذه المحاولات للخلاص من هذه الاختناقات عن طريق الصعود والخروج ، إلا أن الراوى يعترف بارتباطه الوثيق - كما سبق أن ذكرت - بهذا العالم الذى يعيش فيه مع الناس - كل الناس - يقول الراوى :

« . . فى قلب هذا الانهمار من زحمة الناس ، عالم آخر ، منفصل ، ولكنه وثيق الصلة بنياط قلبى ، أعرف أنه عالمى الذى ليس لى غيره ، فقط أحس بضغطه يزداد فداحة ، وأعرف أننى لا أريد الخلاص من هذا الثقل»

إن الراوى . بطل خماسية اختناقات ، لا يعيش فى برج عاجى - إنه يعيش ويعانى أحداث العصر وأزماته بل نحن نلمس - من بعيد - مشاركته الجادة والحادة لكل ما يكابده أبناء هذا العصر - بل إنه يحدد زمن هذه الأحداث - يقول الراوى :

« . . إن نسخة الأهرام الوحيدة سوف تصل إلى القرية بقطار بعد الظهر وسوف يأتى بها ساعى البريد الطواف على حماره الميرى الأبيض ، وسوف أقرأ فى آخر هذا الصيف أن تشيكوسلوفاكيا قد سقطت ، وكنت أنا أيضا ، كأقربائى الفلاحين ، أجد صعوبة فى نطق اسم هذا البلد الصغير البعيدة ، وكنت أرى حروف المطبعة الكبيرة المسطحة فى العناوين الممدودة بالأحمر على عرض الصفحة الأولى ، ونص إعلان الحرب على ألمانيا ، بتوقيع الملك جورج السادس .

***

وفى عالم الاختناقات نجد هذا الحشد من المشاهد الكابوسية التى يصور فيها الفنان ما ينذر بنهاية هذا

العالم . . ومن أدق وأبلغ هذه المشاهد تعبيرا عن هذه النهاية ، مشهد الشرفة ، ومشهد الحريق - وهناك عبارات كثيرة تعبر عن يأس البطل الراوى . . هذا اليأس الذى يتجسد فى هذين المشهدين وفى غيرهما ، فى رحلة الراوى نحو الخلاص . يقول الراوى :

« . . وقلت لنفسى : إن الحلم سينقضى ، وإننا نعيش فى عصر لا يرحم ، وإن جوليت كانت وهما من أوهام الإقطاعيين فى مدينة أوروبية فى آخر العصر الوسيط» .

ويقول الراوى أيضا :

« . . كنت أعرف أن علىّ أن آخذ آخر قطار بعد ساعة ، وأن كل شىء مازال بلا حل»

ويقول الراوى :

« . . لا أعرف أين الباب ، أعرف أنه لا بد أن يكون هناك ، ولكنى لا أعرف طريقا إليه . . أى طريق . »

ويقول الراوى :

« . . أسأل نفسى : لماذا هذا الخواء فى هذا العالم الذى ليس لى غيره ، ولا أعرف كيف أخرج منه . »

ويقول أيضا ، هذا البطل السجين فى كابوس هذا العالم ،

« . . الباب الذى تضربه الشمس بضوئها الممدد القوى يبدو بعيدا . . جدا ، لا يمكن الوصول إليه . »

ولكن لماذا كل هذا اليأس - هذا اليأس الذى يخيم على الجو العام لهذه الاختناقات ، ومنه تنبع هذه المشاهد الكابوسية ؟! .

ولعل أصدق هذه المشاهد تعبيرا عن رؤ يا الفنان وأبلغها تجسيدا لأسلوبه الذى يتوحد فيه فى كيان فنى واحد : الرائى والرؤية والمرئى ، هو مشهد الحريق . ولعل الفنان أراد أن يقدم لنا تصويرا مصغرا - ميناتود - لحريق القاهرة . يقول الراوى :

« . . انبعثت أول ألسنة النيران من بين الأكوام . وكان فى الهواء النقى رائحة نفاذة حريفة . وزحف اللهب بطيئا ومتوجسا وحذرا فى الأول ، ثم تلوى ، بثقة أكبر ، وغاص مرة واحدة حتى اختفى ، ولم يعد يظهر له أثر بين الحديد والأسمنت . ثم انبثق فجأة ، فى قلب لهفق ، من الناحية الأخرى ، فوق الطوب الذى رأيت لونه يسود قليلا . ورأيت النيران تأخذ كل مجدها وكانت عفية ولها سطوة . وصوتها يشقشق ، ولها قرقعات سريعة متلاحقة ، ودخان الورق له رائحة الحبر المحترق .

ورأيت أغلفة «ساعات الكبرياء» الحمراء اللون تبيض بين ألسنة اللهب ، وأوراقها البيضاء تنثنى على نفسها وتسقط أطرافها محموشة بالنار» .

وكأننا نشهد احتراق الكتب فى فيلم «فهرنهيت ٤٥١» للمخرج الفرنسى فرنسوا تريفو عن قصة «راى براد برى» «ونلمس مدى المرارة والسخرية والفنان يصور لنا احتراق أغلفة وأوراق مجموعته الثانية « ساعات الكبرياء» ، وكأن الفنان يقول لنا : إن إحراق الكتب لا يكون بإحراقها فعلا ، بل يكون بعدم قراءتها - لعله يريد أن يسخر مع مؤلف القصة ، ومخرج الفيلم من هذا الجيل التليفزيونى ، ومن أعداء الحياة والثقافة والكلمة .

ثم يقول الراوى ، وهو يختم الحركة الثالثة من هذه الاختناقات والتى تحمل هذا العنوان الشعرى :

«أقدام العصافير على الرمل» :

«وسمعت أصوات أصدقاء قدامى لم أرهم من زمن ، وكان فيهم من يعيش الآن فى لندن وباريس وهارفارد . وكان فيهم صديق كنت أحبه ومات منذ قليل بسرطان الرأس ، وصديق مات منذ عشرين سنة غريقا فى العجمى ، وكانت فيكتوريا تجرى معهم ، بالروب الأزرق الناصل الوبرة ، وكانوا كثيرين . وكانوا يجرون وراء أشياء ليست سهلة المنال . كانوا يجرون ناحيتى ، وناحية النار . ويتنادون بطلب النجدة ، وتليفون المطافىء ، وجرادل من ماء البحر . وأصوات أخرى تقول : لا فائدة . ثم انفجرت النيران فى دوى ساطع النور» .

نجد فى مشهد الحريق هذا الصراع من كل ألوان التخريب والتدمير . فى هذه المحاولات التى كان الأصدقاء يقومون بها لإطفاء النار . . ويقول الراوى ساخرا من هذه القلة القليلة المستسلمة فى ضعف وفى انكسار : « . . وأصوات أخرى تقول : **لا فائدة»**

***

لعلى أسرفت فى الاعتماد على نصوص «اختناقات العشق والصباح» ولكنى أرى أن النصوص مع فنان مثل ادوار الخراط جزء ضرورى ولازم فى العملية النقدية - ولو كنت أكثر شجاعة لاكتفيت باختيار بعض النصوص الدالة ، وكأنها لوحات لا تحمل عناوين - وقمت بترتيبها ترتيبا - أشبه بعملية المونتاج - يوحى برؤ ية الفنان وأسلوبه الفنى وفلسفته ورؤ ياه . .

***

يقول الراوى :

« . . كان النيل قد روض الآن ، وصمت ، وينسكب نحيلا ومنخفضا ، وقلت لنفسى هل انقضى فعلا عصر الرؤى ، وانكسرت !
وقلت لنفسى : لا أعرف بعد كيف أخلص من الأحلام الرثة وقوالب الكلام»

***

ترى هل وفق الفنان فى «اختناقات العشق والصباح» فى الخلاص من الأحلام الرثة وقوالب الكلام ؟ . .
أنا أقول : نعم .

نعم - وفق إدوار الخراط عن طريق الأسلوب الفنى وعن طريق هذه الرومانتية التى تتجسد فى الأحلام والذكريات والاعترافات ، وعن طريق هذه الواقعية التى يصور بها الفنان ما يزدحم به واقع عصره من أحداث وأزمات وكوارث ، وعن طريق هذه المشاهد التى تتجاوز هذا الواقع المعيش ، وتقترب كل الاقتراب من مغامرات السيريالية والعبث وغير المعقول . . نعم وفق الفنان عن طريق هذا كله إلى الخلاص من الأحلام الرثة ، ومن قوالب الكلام . . وكأن الفنان يعلن ثورته - الوقور - على المضامين والأشكال التقليدية ، داعيا إلى طريق الحساسية الجديدة التى تقوم على حرية التعبير فى الأسلوب ، وفى المضمون ، وفى الموضوع أيضا .

يقول الراوى :

«كان فى صعودى على هذه السلالم التى لا تنتهى لهفة وتطلعا وخفة ، كأننى سوف أجد شيئا لا أعرفه ، لكننى شديد الشوق إليه ، يثيرنى ، هناك ، فى قلب زرقة السماء الخفيفة»

والحركة . . الحركة فى المكان ، والحركة فى الزمان . . . الحركة عن طريق الصعود ، أو عن طريق الخروج ، أو عن طريق التحليق بأجنحة الخيال . . هذه الحركة هى التى تطبع عالم الاختناقات بطابعها الديناميكى .

ولعل القطار هو رمز لهذه الحركة التى يخلص بها الإنسان من اختناقات محطة السكة الحديد ، وتوسل الفنان فى تصوير هذه الحركة بكل أشكالها وتحققاتها فى عالمى النهار والليل ، أى فى الواقع وفى الأحلام بالقلم - كاميرا ، وكأن على قارىء أعمال ادوار الخراط أن يستعمل بصره وبصيرته لمتابعة مشاهد ولقطات هذا الفيلم - كاميرا .
وكثيرا ما يصور الفنان الحركة عن طريق اللا حركة لتجسيد جو الحلم وتأكيده . .

يقول الراوى :

« . . وثب الغراب الضخم ، على غير انتظار ، دون أن يصطفق جناحاه ، دون أن يبسطهما ، واصطدم ، دون صوت ، بالخشب الذى يسد النافذة ، وغاب فيها ، اخترقها ، دون أن ينفتح فيها أدنى شرخ . مازالت النافذة مسدودة»

والقارىء يجد فى تكرار كلمة «دون» هذه الدقات الصامتة التى تعلن عن هذا الذى لم يحدث وهو قد حدث ، والتى تصور أدق تصوير جو الكابوس الأسود الدّجى .

ونجد فى أعمال ادوار الخراط هذا المزج بين عالم « . . كان» وعالم «كأن» ، عالم الحقيقة وعالم الوهم ، بين عالم الواقع وعالم الحلم . .

يقول الراوى :

« . . وكانت الشرفة فى الشارع الهادىء بالليل تهتز ، ثقيلة تحت حشد من الناس الذين يلوحون بأيديهم ويشوّرون ويفتحون أفواههم ويهزون رؤوسهم ، دون أن أسمع لهم صوتا ، ومالت الشرفة إلى تحت ، ببطء ، وكأننى أسمع صوت تقلقل الخشب ينتزع من بلاط الحائط ، ولكنى لا أسمعه . وسقطت الشرفة إلى الأرض ، وسقط الناس . ولم أسمع اصطدامها بالشارع ولم أسمع صراخهم ، ولم أسمع الأجسام ترتطم بالرصيف ، كأن هذا كله لم يحدث . وهو قد حدث»

ونجد فى هذا النص وفى نصوص كثيرة من الاختناقات هذا الدور الدرامى الذى تقوم به «كأن» . . ونلمس فى هذا النص هذه العلاقة بين «كأن» و «قد» . بين التشبيه والتأكيد . وكأن بين الرائى والمرئيات جدار سميك من الزجاج : «كأن هذا كله لم يحدث . وهو قد حدث»

وهكذا - يجد القارىء فى خماسية «اختناقات العشق والصباح» الحاضر يمتزج بالماضى ، والأمكنة والأزمنة والعلاقات تنصهر فى كل واحد ، كل متراكب متداخل متشابك ، كل يتحرك فى حركة دائمة ودائبة ، وفى تشكل مستمر من الواقع والحلم والذكريات . وعلى القارىء متابعة وملاحقة الحركة الفنية - بكل مالديه من ذكاء وبصيرة وانتباه - فى نموها وتطورها ، فى كل حركة من حركات هذه الخماسية التى تتجاوب وتتكامل نغماتها ومواقفها ومشاهدها .

***

ولهذا قلت - وأقول - إن إدوار الخراط فى أعماله من «حيطان عالية» إلى «اختناقات العشق والصباح» قد وفق - فى وعى وصدق وأمانة - للخلاص من «الأحلام الرثة وقوالب الكلام» .

وأعود - فى نهاية هذه الكلمة - مع الراوى إلى : «أشواق الصبا التى لا مثيل لنور سذاجتها ، أن تكون هذه الأرض هى أرض العدالة ، وأن تعود إلى الناس» .

القاهرة : توفيق حنا





بسم الله الرحمن الرحيم

المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع

حمـدى مصطفى وشـركاه

١٦،١ : شـارع كامل صـدقى الفجـالة ـ القاهرة ٩٠٨٤٥٥
المطابع ٨ شارع ٤٧ المنطقة الصناعية بالعباسية ٨٢٦٢٨٠

إحـدى كبريات دور النشـر فى مصـر

تـرحب

بالأدباء المصريين الجدد فى مشروعاتها الثقافية الجديدة :

أولا : مشروع سلسلة كتب شهرية للناشئة (٩ سنوات فأكثر) تدور حول الخيال العلمى المتقدم فى صورة مغامرات بوليسية تنتهى بانتصار حماة الأمن على قوى الشر التى تستخدم العلم فى الشر والجريمة .
(النص فى حدود ٤٠ صفحة فلوسكاب على الآلة الكاتبة)

ثانيا : مشروع قصص علوم مبسطة للأطفال (٤ سنوات فأكثر) على لسان الطير والحيوان والنبات تحبب أطفالنا فى القراءة ، وتنمى مداركهم عن طريق التزود بالعلم والسعى إليه ، وترهف مشاعرهم نحو الجمال والحب والخير والفضيلة . (النص فى ٣ صفحات فلوسكاب على الآلة الكاتبة)

- تقدم النصوص باليد أو بالبريد المسجل التى ستعرض على لجان فنية لقراءتها ، وتعاد تلك التى يقل مستواها عن الامتياز ، أو التى لا تخدم الأغراض المشار إليها ، مع مراعاة سلامة الأسلوب واللغة - آخر ميعاد لاستلام النصوص ٣١ / يوليو / ١٩٨٤
- الهدف من المشروعين هو تحبيب العلـم للأطفـال والناشئـة وغرس بذور القراءة والاطلاع بجرعات كبيرة من التشويق .
- النصوص الجيدة سيدفع مقابلها أتعاب مجزية . المشروعان سيتم بمشيئة الله إخراجهما إخراجاً عالى المستوى .

شعارنا : « نحن نخرج لك أحسن الكتب » .

"مالك الحزين" بين المكان اللغة الحلم المفقود

عبد العزيز موافي

فى المسافة الفاصلة بين عالم ينهار ، وآخر يتشكل . عادة ماينشأ أدب جديد . « أدب أزمة » . وأدب الأزمة يتسم بأنه يظل موزعاً مابين العاطفة التاريخية تجاه أحد العالمين ، والرفض تجاه الآخر .

ولايكون التغاير بينه وبين ماسبقه من أدب ، فى مجرد اختيار موضوعات منحازة ، أو رافضة . ولكن ـ أيضاً ـ فى كيفية تشكيل هذه الموضوعات داخل العمل الأدبى . وفى خلق علاقات جديدة بداخله .

إن تغير الشكل وحده قد يكون كافياً للدلالة على الرفض أو الانحياز .

وبعد هزيمة يونيو ، وانتهاء حقبة الستينيات ،واقترب ـ السبعينيات بما تحمله من واقع مغاير . كان عالم قديم ينهار ، وآخر يتشكل . ولم ينشأ أدب أزمة ، وإنما كانت هناك موضوعات أزمة . وعلى الرغم من أن كل مضمون يستدعى الشكل الخاص به . إلا أن موضوعات الأزمة ظلت حريصة على التعبير عن نفسها من خلال أشكال قديمة .

والفن الروائى هو أكثر الفنون اقتراباً من الواقع . إنه زواج بين أهمية المادة ، وأهمية المعالجة الفنية . كما أنه أكثر استجابة للحاجات التاريخية . ورغم ذلك ظل حريصاً على امتداده داخل الكلاسيكية ، التى سادت حتى وقت قريب . وحينما حاول أن يتجاوزها ، لم تخرج الأشكال التالية عن أن تكون كلاسيكية جديدة .

وإبراهيم أصلان فى روايته « مالك الحزين » ، حاول أن يعلق الفأس فى رقبة مجموعة الأطر الروائية السابقة على روايته . والتى استقرت فى الذاكرة الإبداعية العربية . وتجاوز الأشكال التالية لها ، والتى ظلت مدينة لها بوجودها .

وفى دراستنا لهذه الرواية ، لايمكن أن نتجاهل أثر التنافذ الفكرى بين الكاتب وعصره ، فى الامتداد التاريخى والجغرافى . وأول مانتلمسه من تأثير هذا التنافذ ، أن لرواية « مالك الحزين » امتداداً غير منظور فى (الرواية الجديدة) . التى تبلورت فى أوربا خلال النصف الأول من القرن العشرين .

وقد استفاد إبراهيم أصلان من إنجازات « مدرسة النظرة » . التى تجعل من الأشياء لامن الإنسان موضوعاً لها .

وفى « مالك الحزين » لم تحاول الأشياء إلغاء الإنسان . وإنما اقتربت أهميتها . من أهميته حين بدا الإنسان بلا

ماض بعد أن تحول إلى كائن خارج التاريخ . بلا قدر ، لأن القدر فعل معاكس للإرادة التى أفرغ منها . وبلا أعماق ، حين أصبح عاجزاً عن فهم واقعه ، وفاقداً حتى مجرد القدرة على الحلم . وهنا تتدخل الأشياء لتحلم بدلاً منه . كصورة (دون كيشوت) المعلقة على جدار غرفة « يوسف النجار » . كما ظل الماضى خارج الإنسان ، لكنه ممتد فى المكان .

وينشأ عالم الرواية من خلال : عصا الشيخ حسنى . . كرسى البارون . مجلد الأسطى قدرى الإنجليزى .

ويتضح هذا الاهتمام أيضاً فى وصفه لحجرة الممثلة العجوز (بوجهها المألوف ، ومائدة الزينة المزدحمة بالأدوات الصغيرة ، والمرآة الطويلة ، والأريكة الجلدية الخالية ، وفساتين الحرير . . . .) .

ويبدو هذا الاهتمام بصورة أوضح ، فى وصف التفاصيل الدقيقة لأم فاروق وهى تشوى السمك(قامت هى وأخذت كيس السمك . أفرغته فى صينية القلل ، وأحضرت صاجة الشواء . أعدت حفنة من الردة ، وصحنا به ماء . خلطت فيه الملح والشطة والثوم والكمون . وسألته عن الكبريت) .

كما أن الكاتب استفاد من إنجازات مدرسة « الباطنية » . التى تتخذ من المونولوج الداخلى محوراً تدير عليه أعمالها . حين تدخل بنا فى ذهن أكثر الشخصيات وعياً . لنعيش عن قرب تداعى هذا الوعى .

إلا أن إبراهيم أصلان تعامل مع تيار الوعى بشكل أكثر تطوراً . حين لم يدخل بنا فى ذهن الشخصيات ، وإنما أدخلنا فى ذاكرة المكان . لنعيش تداعى ماضيه وحاضره ومستقبله . وكذلك تداعى الشخصيات بداخله .

وقد استطاع تشكيل مجموعة من العلاقات الجديدة داخل الرواية ، تمثلت كالآتى :

- علاقة المكان بالزمان .
- علاقة المكان بالشخصيات .
- العلاقة بين الحدث واللغة .
- العلاقة بين الواقع والحلم .
- العلاقة بين الفعل والدافع .
- العلاقات الثنائية بين الشخصيات .

○ علاقة المكان بالزمان :

الزمان التخييلى داخل الرواية ظاهرة نافية للزمان الرياضى ، المتولد عن حركة الواقع . فبينما نتعرف على الزمان الرياضى من كونه (معدل التغير بالنسبة للمكان) . إلا أنه نشأت علاقة تراسل مابين سكونية المكان ونسبيته ، وحركة الزمان وإطلاقه . فقد أصبح المكان هو معدل التغير بالنسبة للزمان .

فالزمن الماضى لانستدل عليه من خلال مجموعة من الوقائع التى تشكل تاريخاً . لكن من خلال مجموعة وقائع مكانية . مثل بوابة الكيت كات الحجرية ، التى تسجل انتهاء معركة الأهرام . كذلك فإننا نستدعى الزمن الماضى من خلال (كازينو الكيت كات ـ معسكر الكيت كات ـ بيت محمد موسى ـ قهوة عوض الله ـ عوامات النيل ـ كوبرى بديعة . . .) .

والزمن المستقبل اتخذ أيضاً سمته المكانية . حيث لانستدل عليه إلا من خلال المكان (بيع قهوة عوض الله ـ الأرض التى يطالب الخواجة ديفيد موسى باستردادها) .

وبالرغم من أنه يبدو أن الزمن داخل الرواية ، يمتد امتداداً لا محدوداً . إلا أن هذا الامتداد الظاهرى ، كان داخل ذاكرة المكان فقط . وامتداده الحقيقى لم يتجاوز اليوم الواحد .

لقد تحول الزمان بأكمله ـ رغم صيغ الأفعال الماضية ـ إلى زمن مضارع . يتصف بالثبات لا الحركة . وبالنسبية لا الإطلاق . وبهذا حل المكان بديلاً عنه . حيث أن الأشياء مرهونة فى وجودها بالمكان لا بالزمان . فتحول من زمن مطلق دالاً على تغير حالة المكان ، إلى زمان تابع للمكان . مدلولاً عليه به .

وفى إطار علاقة الزمان بنفسه . قام الكاتب بتكثيف هذا الزمان داخل الرواية . مما أدى إلى استدعاء الماضى إلى الحاضر . أو ارتداد الحاضر إلى الماضى . بدا هذا التراسل واضحاً ، من خلال تشابك الوعى بين مظاهرات الطلبة ١٩٦٨ ، ومظاهرات ١٩٧٧ .

○ **علاقة المكان بالشخصيات :**

المكان هو الشخصية المحورية داخل الرواية ، التى يدور من حولها الوعى المركزى . حيث تتحول باقى الشخصيات بداخله ، إلى مجموعة من الكائنات الجغرافية ، تنشأ بينها وبين المكان وحدة وجود . إلا أن الحلول - داخل هذه الوحدة - يظل ميتافيزيقياً ، أى أحادى الجانب . فالمكان يحل فى الشخصيات لكنها لاتحل فيه . وهو يشكلها لكنها لاتشكله .

فالشخصيات عبارة عن مجموعة من « **الآدميات** » ، المشحونة بطاقة وضع . إذا تغيرت حالتها المكانية تغير مستوى الطاقة بداخل كل فرد فيها . تلك الطاقة المتولدة عن (**الفيض المكانى**) .

وللمكان سلطته الروحية الخالقة لقانونه الشرعى . والذى يقضى على الشخصيات بفقدانها لهويتها ، عند انفصالها عنه .

فيوسف النجار الذى (**يبدو مثل الغريب فى امبابة ، مع أنه من أبنائها**) ، والذى (**يأتى إلى القهوة ويسترخى على مقعده ، ويظل صامتاً طوال الوقت ، وهو ينظر إلى أى شىء دون أن ينطق كلمة واحدة**) ، يظل محكوماً بقانون المكان . الذى يقضى عليه بالاغتراب داخله . وهو يفقد فحولته حينما يحاول أن يضاجع فاطمة فى الحجرة الأرضية المغلقة (**داخل امبابة**) . فيحاول أن يأخذها إلى مكان آخر ، حتى يتخلص من عجزه المكانى .

وفاطمة على النقيض منه .

إن قانون المكان يحقق لها كينونتها بداخله . ويفقدها هويتها إذا انتقلت إلى حالة مكانية أخرى . فرغم أنها مريضة بمرض من نوع خاص (**والنعمة جد . تصدق إن أنا لما رحت للدكتور قال إن أنا عيانة علشان بعيدة عن جوزى ، وحاجات زى كده . معقولة ؟ ! !**) ، إلا أنها ترفض أن تتخلص من أسباب هذا المرض خارج امبابة . وهى تحب يوسف النجار ، تريد أن تظل محتفظة به . لذلك ترفض أن تخرج معه خارج مجال المكان . حتى يظل واقعاً تحت تأثيره (**وقالت إن أحسن طريقة هى أن تقابله . وتخبره أنها مشغولة . ولن تستطيع أن تذهب إلى هناك ، وتعود به إلى امبابة . وإذا أراد أن ينام معها مرة أخرى ، فسوف تأخذه إلى الحجرة الأرضية المغلقة . ويفشل معها مرة أخرى . ويظل متعلقاً بها ، لكى يثبت لها أنه يستطيع أن ينام معها**) .

وكما أنها تريده أن يظل خاضعاً لقانون المكان ، فإنها تريد أن تظل - كذلك - محافظة على حالتها المكانية . لأنها متأكدة أن هذه الحالة لو تغيرت ، لما عادت فاطمة (**لقد فكرت وهى فى الأتوبيس عندما تصورت نفسها تخلع ملابسها فى مكان لا تعرفه . وخافت . لأنها لم تخلع ملابسها خارج امبابة أبداً ! !**) .

وبجانب سلطة المكان الروحية - بقانونها الشرعى - نجد أن للمكان سلطة زمنية ، لها قانون وضعى وهذا القانون يتحكم فى مصائر الشخصيات ، حين يفرض عليها أن تظل موزعة مابين عاملى الرفض والانجذاب تجاه عالمين . أحدهما ينهار ، والثانى يتشكل .

فعامل الرفض يتمثل فى شخصية الأمير عوض الله (**إن المعلم عطية حمار . كان بوسعه أن يشترى البيت ، قبل أن يشتريه المعلم صبحى**) . وفى شخصية عبد الله القهوجى الذى لم يكن يملك شيئاً سوى رضائه بالواقع . والعالم الجديد سوف يسلبه حتى هذا الرضا (**طول عمرك وانت غلبان ياعبد الله . قول طول عمرك وانت حمار**) وفى شخصية الجاويش عبد الحميد ، الذى يبيع السجاير أمام المقهى (**وقام عبد الله وترك الجاويش عبد الحميد يتطلع ناحية الخواجة . ويفكر بأن المقهى لو حدث له شىء ، فسوف تكون نكبة**) . وهو لا يبيع السجاير بغرض الربح (**لكنه يجلس فى حدود المقهى وعلى مقعده ، ويشرب الشاى كأى زبون مع أصدقائه القدامى . . . وإذا أغلق المقهى وظل يجلس وحده على الرصيف ، دون أن يكونوا معه وهو يبيع . فإنه لن يقبل ذلك أبداً**) .

ويوسف النجار رافض هو الآخر . لكن رفضه يمتد إلى خارج امبابة . فضياع المقهى - الذى يمثل نهاية العالم بالنسبة للشخصيات السابقة - لايعنى ليوسف النجار سوى ظاهرة ، من مجموعة ظواهر كلية . وهو لايعلن هذا الرفض صراحة . لكنه يتدخل - من حين لآخر - داخل سياق الرواية ، ليضعنا وجهاً لوجه أمام قبح العالم الجديد .

أما عامل الانجذاب تجاه العالم الذى يتشكل ، فيبدو من خلال مجموعتين من الشخصيات .

الأولى تنجذب إلى العالم الجديد ، دون وعى منها . مثل الشيخ حسنى (الذى شرب ببيته حشيش) ، والهرم الذى يشارك فى نقل شرعية القديم إلى الجديد ، مقابل مائتى جنيه .

والمجموعة الثانية لاتنجذب إلى العالم الجديد فقط . بل وتشارك فى صنعه . مثل المعلم صبحى تاجر الفراخ . الذى (راح واخد الدكان الواطى اللىْ هوه فيه دلوقت . والبيت ده . واللى وراه واللى وراه) . كذلك المعلم عطية صاحب القهوة ، الذى يبتز المستقبل مقابل تنازله عن الحاضر ، ليشارك فى صنع العالم الجديد فى مكان آخر .

والحليف الثالث لهما ، هو المعلم خليل صلى على النبى . الذى اتخذ بينهما دور الوسيط . وهو فى وساطته هذه - بين المعلم صبحى والمعلم عطية - لم يكن يتخذ موقفاً حيادياً بين العالم القديم والعالم الجديد . لأنه كان يمثل امتداد المستقبل فى الماضى . فقد كان طرفاً مشاركاً فى صنع العالم الجديد . أولاً بتواجده السابق داخل الماضى . ثانياً بمحاولة تأصيل هذا التواجد بانتصار المستقبل .

وبعد دراستنا لعلاقة المكان بالزمان ، وعلاقته بالشخصيات . يبقى للمكان صفة التجسيد خلال الرواية . إن المكان يتحرك ويتفاعل ، كما لو كان كائناً حياً . فالشوارع تتخلص من صفتها المكانية . وتتحرك داخل الرواية بأسماء آدمية . (**ثم يغادر أمير الجيوش**) . . (**يعود حتى سيدى إسماعيل الإمبابى**) . . (**عند التقاء قطر الندى وفضل الله عثمان**) .

○ العلاقة بين الحدث واللغة :

« مالك الحزين » رواية لايمكن تلخيصها . إن ذلك راجع بالدرجة الأولى إلى أنه ليس هناك حدث - بالمعنى الكلاسيكى - داخل الرواية . لكن هناك حالة تكونت نتيجة الجدل القائم بين المكان والزمان من ناحية . وبين المكان والشخصيات من ناحية أخرى .

وهذا الجدل تحول إلى مجموعة من المتغيرات المكانية ، التى يحمل كل منها حدثه الخاص [1] .

أى أن الحدث العام تم تقطيعه - سينمائياً - إلى مجموعة من اللقطات . التى تجمع بينها علاقة خفية . وهذه اللقطات - حتى إذا أعدنا تجميعها - تظل ناقصة . وماتناساه . الكاتب تحول إلى مركز غائب للرواية .

كما أننا لو أعدنا ترتيب هذه اللقطات على أكثر من شكل ، فإن ذلك لن يؤثر على اتزان الفعل الفنى داخل الرواية . لأن الأحداث الجزئية تحولت إلى نوع من التمثل الذهنى التاريخى داخل ذاكرة المكان . . . . . والتداعى لا يفترض التنسيق .

لقد تخلصت الأشياء من كثافتها ، لتأخذ شكل الفكرة . كى تتداعى بدورها داخل السياق .

إن غياب بعض الأحداث الجزئية ، وإمكانية إعادة ترتيب المطروح منها . أعطى المتلقى حق المشاركة فى الخلق . حين كان يقوم بإجراء عملية (**قص ولصق**) . مضيفاً من ذاكرته ووعيه الخاص عناصر أخرى جديدة . حتى يكتمل الحدث الغائب . فتحول الحدث العام داخل الرواية إلى حدث شخصى ، له حضوره الذاتى .

فالرواية تجبر القارىء على أن يتعامل معها على مستويين من الإدراك . مستوى الرواية كما تروى ، ومستوى القوة المستنتجة .

وفى غياب الحدث - بشكله الكلاسيكى - كان على الكاتب أن يبحث عن البديل - وقد وجده فى اللغة .

واللغة بمعناها المجرد هى « **نسق عضوى منظم من العلامات** » [2] . هذه العلامات - أو الإشارات تتخذ مظهراً مادياً (الصوت) ، ومظهراً ذهنياً (التصور) . أى أن الإشارة اللغوية تقدم إلى الذهن المفهوم المجرد عن الشىء . وبالتالى تتشكل اللغة التوصيلية ، التى تستدعى الأشياء داخل دائرة الذهن كما هى ، فى صورة تمثل ذهنى .

والإنسان يفكر من خلال اللغة .

فكل لغة تحمل داخلها منطقها الخاص . ذلك المنطق الذى يؤثر فى طريقة التفكير ، وبالتالى فى نتائجه [3] ونحن حين نفكر من خلال لغة توصيلية . فإنها - ككائن

اجتماعي ـ تحمل داخل نسقها منطق الواقع القائم . وحين تكون هناك حاجة لرفض هذا الواقع . فإن ذلك يستلزم إيجاد لغة أخرى ، لها منطقها المعاكس .

وإذا كان التفكير يختلف من لغة واقع ، إلى لغة واقع آخر . فإن هذا الاختلاف يبدو بصورة أوضح ، عند الانتقال من لغة واقع (توصيلية) ، إلى لغة فن (إيحائية) .

إن ذلك يبدو أكثر وضوحاً إذا تمثلنا عبارة « اللغة تقدم المفاهيم المجردة . أما الشعر فيتطلب الرؤ يا »[٤] . ولو أننا استبدلنا كلمة (الشعر) بكلمة (الفن) ، لما طرأ تغير فى محتواها .

واللغة عادة ماتكون ذات ماضٍ . لكنها تظل أبداً بلا حاضر ! ! .

فالمجتمعات ترث اللغة بتراكماتها التعاقبية . ليصبح لكل كلمة تاريخ . ولتكتسب خصوصيتها داخل عمومية الترادف . ويظل للكلمة ـ كمفهوم ـ امتدادها فى الماضى . ويظل للغة ـ كنسق ـ سلفية التفكير . أما مجموع مايحدثه الحاضر بها من تغيرات ، فإنها تكون طفيفة . بدرجة لاتؤثر على نسق التفكير . إلا أننا نورث هذه التغيرات إلى المستقبل . حيث تتراكم ، محدثة تغيرات كيفية فيه .

وحين يحاول كاتب أن يخلق حاضراً للغة . فإنه باستعماله لهذه اللغة يكون ذا قصرية مزدوجة . يرغب من ورائها فى فصل القارىء عن الواقع ، ثم فصله مرة أخرى عن الحدث . حيث يصبح محور اهتمامه أن « يجعل الكلمة تطابق الفكر »[٥] . مما يؤدى به فى النهاية إلى خلق لغة جديدة . تتخلص فيها الكلمات من رصيدها التاريخى والعاطفى . و« **تصبح مكلفة بعمل يفوق طاقتها . عندما يطلب منها أن تنقل تجربة الكاتب بأكملها** »[٦] .

تنقسم اللغة داخل الرواية إلى لغتين . اللغة السردية ، ولغة المونولوج . وتتسم كلتا اللغتين بـأنه ينطبق عليهما صفة الإيحائية .

لقد تعامل الكاتب مع الكلمات « **كإناء فارغ من المعنى** »[٧] . واستطاع أن يشحنها بالدلالات . فأصبح للغة أكثر من مستوى ذهنى ، يمكن إدراكه .

= **ففى اللغة السردية : نجد أن الأسطى سيد طلب الحلاق (خلال زيجاته الست ، لم ينجب أولاداً . ولكنه لم يكن مشغولاً بذلك . كما قال إنه لم يطلق واحدة لهذا السبب أبداً . كان يحبها ، ويعاشرها معاشرة الأزواج . وعندما يزهدها ، كانت تموت وحدها) .**

عايش الأسطى سيد طلب الموت خمس مرات . لم يكن موته الشخصى ، لكنه كان موت الآخرين (**زوجاته الخمس السابقات**) . وهو يرفض الموت بالرغم من أنه ينتظره (**وهو يحب زوجته الأخيرة لواحظ . . . إنه أدرك على نحو ما أنها المرأة التى سوف يموت قبلها**) . وقد أصبح يغشى الموالد ، ويعزى فى أى شخص يموت .

وبعد هذا التضوىء لشخصيته ـ كمعادل للحياة ـ فى مواجهة الموت . فإننا من خلال العبارة (**كان يحبها ويعاشرها معاشرة الأزواج . وعندما يزهدها كانت تموت وحدها**) ، لانستطيع أن نصل إلى مفهوم ، ولكننا نعيش حالة . حالة الرفض القصوى للموت .

ولهذا تطلبت اللغة السردية داخل الرواية ، أن نتخلص من إسار **اللغة التوصيلية** . إنها لاتحتاج منا أن نقرأها ، لكن . . أن نتحسسها .

= **وفى لغة المونولوج** : اتخذت هذه الحالة هيئتها الدلالية الكاملة . وكان من أهم سماتها « **الوحدة من خلال التناقض** » . فعساكر الأمن المركزى (**يصطفون بعصيهم ودروعهم النظيفة ، وساقك التى اصطدمت بصندوق القمامة الحديدى**) . وفى فقرة أخرى (**إن موت الفقراء ليس موتاً ، لكنه اغتيال**) .

فالكاتب يفاجئنا بالجمع بين نقيضين ، داخل سياق لغوى واحد . والمسافات تظل ثابتة بينهما . فالمسافة بين **النظيفة** (صناعياً) **والقمامة** (**الطبيعية**) ، هى نفسها المسافة بين **الاغتيال** (كفعل صناعى) ، **والموت** (كفعل طبيعى) .

ونحن نأخذ موقف التردد إزاء هذه الصفات ، فهل هى دالة على نفسها ، أم دالة على نقيضها ؟ وهل الدروع النظيفة (ظاهرياً) نظيفة باطنياً ؟ أم هو تفجير صفة ظاهرة . للبحث عن نقيضها الخفى ، الكامن فى

باطنها ؟ . فالمفارقة هنا تحمل على السطح « قول النظام السائد نفسه ، لتفجر قولاً مغايراً له » [8] .

وللحالة التى تخلقها لغة الرواية مفجر آخر : السخرية .

والسخرية ليست صفة كاتب ، لكنها سمة جيل (جيل الستينيات) . لكن مايميز سخرية إبراهيم أصلان ، أنها لاتهدف إلى إبراز الجانب الكاريكاتيرى للشخصية ، أو الموقف . بقدر مايعبر من خلالها عن حالة رفض . (صار يتكلم ويتابع النساء . فكلما اشتهى امرأة يبيج . ويترك العين ـ المحل ـ مفتوحة ، ويعود إلى البيت . فتراه الأم وتفهم . لأنها كانت تطلب من الزوجة أن تترك مابيدها . وتقوم لترى طلبات الأسطى) ! ! .

وتقترب لغة المونولوج ـ فى أحيان كثيرة ـ من حالة الاستصفاء الشعرى . كى تتحول إلى لغة شفيفة ، «حين تبنت شيئاً من سمو الشعر ، وكثيراً من طبيعة النثر » [9] . فأصبحت جنساً ثالثاً بينهما .

(لأنك لم تعد أنت ؟

ولأن النهر لم يعد هو النهر ؟

وشعر بالحزن ، وهو يقول : نعم . . لأنك لم تعد أنت

وليس نهرك ماترى . . ذلك المطروح مثل ماء الغسيل .

تعاف أن تروى القلب . . وتبل منه الريق

يرضيك مافى فمك من ملح الدموع ، وطعم الخمر ، والعطش) .

ويبقى فى النهاية أن لغة إبراهيم أصلان لغة اقتصادية . اقتربت ـ أو تطابقت ـ مع لغة القصة القصيرة . وابتعدت مسافة كبيرة عن لغة الرواية . التى اعتدناها استطرادية ، وبلاغية .

وهذه السمة أيضاً تميزت بها الأعمال الروائية لجيله (جيل التسينيات) . مثل يحيى الطاهر عبد الله ، ومحمد مستجاب . الأول فى « الطوق والإسورة » ، والثانى فى « التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » .

إن هذه السمة ترجع ـ كما ذكرنا من قبل ـ إلى انتقاء الحدث الكلاسيكى . واعتماد الرواية على مجموعة من الأحداث الجزئية ، التى تشكل موقفاً خاصاً . والتى تربط بينها ـ داخل الرواية ـ علاقة خفية .

إن كل موقف يكاد أن يكون قصة قصيرة قائمة بذاتها . وكما أن كل مضمون يستدعى الشكل الخاص به . فإن كل شكل يستدعى أدواته . وأولاها اللغة .

○ العلاقة بين الواقع والحلم :

الرواية فى تعريفها العام « انطباع شخصى ومباشر عن الواقع » [10] .

والواقع داخل الرواية ، ليس هو الواقع الذى نعيشه . فى نفس الوقت الذى نستطيع أن نؤكد فيه أنه هو بالضبط . والتضاد فى العبارتين السابقتين ، ناتج عن دخول الكاتب كوسيط بين الواقع والرواية من ناحية . وبين القارىء والرواية ، من ناحية أخرى .

فالواقع الخارجى يتكون من مجموعة عناصر ، هى نفسها عناصر الواقع الداخلى . والاختلاف بين الواقعين هو اختلاف فى الترتيب ، لا فى التركيب .

والكاتب حين يخلق عالماً تخييلياً ، فإنه يحلل العالم الخارجى إلى عناصره الأولية البسيطة . ثم يعيد ترتيبها . لا طبقاً لمنطق الواقع الخارجى . وإنما طبقاً لمنطقه الفنى ، ورؤيته . وطبقاً لحلمه الخاص الذى يكون رد فعل مضاد تجاه هذا الواقع .

« والفن هو المادة التى تملأ المسافة بين الواقع والحلم » [11] . وحين تؤول هذه المسافة إلى الصفر ، فمعنى ذلك أننا إما نعيش (يوتوبيا جميلة) . أو أننا نعيش (واقعاً كريهاً) .

وفى رواية « مالك الحزين » قدم الكاتب واقعه كما هو . فلم يحاول تفكيك هذا الواقع ، وإعادة ترتيبه . وقد اتخذ الكاتب مكاناً وسطاً فى المنطقة العازلة ، مابين العالم الخارجى والعالم الداخلى . حين نفى عنهما شرط التوازى . ليجمعهما مرة أخرى تحت شرط التطابق . فلم

تصل الرواية إلى أن تكون انطباعاً شخصياً ومباشراً عن الواقع . بل تحولت إلى صورة فوتوغرافية له .

وكأن الكاتب يشير - من طرف خفي - إلى أن الواقع الحياتى ، له منطق تخييلى . أكثر خروجاً على قوانين العقل من أى منطق فنى ! ! .

وحين امتلأ واقع (كامو) الفنى بصور الموت الفردى والجماعى . لم يكن ذلك تمجيداً منه للموت ، بقدر ماكان رفضاً له . لكنه كان يضع العقربين - نحن والموت - فى زجاجة واحدة . لكى نرفضه باختيارنا .

كذلك فإن إبراهيم أصلان وضعنا وجهاً لوجه ، أمام الواقع (كما هو) . حتى نكتسب بإرادتنا صفة ال (مع) أو ال (ضد) . حيث كان يتبع منهجاً فينومونولوجى (منهج الوصف البحث للظاهرة) . أى الكتابة دون الاهتمام بالوصول إلى استدلال ، أو استنتاج ، أو حكم . حيث لم يكن يتحدث إلينا بصفته الخاصة ككاتب ، كى لانتوجه إليه بصفتنا الخاصة كقراء . وإنما (كشريك كامل) .

والعلاقة بين الواقع والحلم تتمثل فى أن الواقع فعل . والحلم رد فعل .

وفى رواية « مالك الحزين » ، نجد أن الشخصيات التى تتحرك تحت تأثير عامل الرفض (الأمير عوض الله - عبد الله القهوجى - الجاويش عبد الحميد - يوسف النجار) لا تمتلك شرف الحلم . إن أقصى طموحاتهم ، أن يبقى الواقع كما هو ، فلا يتآكله المستقبل .

فالأمير عوض يظل مكتفياً بموقفه كراصد فى الصراع الدائر بين الماضى والحاضر فى مواجهة المستقبل . وعبد الله القهوجى الذى امتلك رد فعل - دون أن يكون له حلم - ينتقم من الحاضر (المعلم عطية) الذى يتنازل عن واقعه للمستقبل (المعلم صبحى) . والجاويش عبد الحميد حين يتأكد من ضياع الحاضر ، لا يحاول أكثر من الإصرار على مقاطعة المستقبل .

أما يوسف النجار - أكثرهم وعياً - فقد ظل راصداً بدوره . وكان رد فعله - كبديل عن الحلم - أن (تمنى أن يكتب كل شىء . يكتب كتاباً عن النهر ، والأولاد ، والغاضبين وهم يأخذون بثأرهم من فاترينات العرض وأشجار الطريق ، وإعلانات البضائع والأفلام) .

ومع افتقاد الحلم داخل الرواية ، كان على القارىء أن يستدعى حلمه الخاص . بعد أن أجبرته على التنازل عن حياده . وأصبح مكتسباً صفة ال (مع) أو ال (ضد) . لقد اكتشف - ربما بالصدفة - أننا لا نعيش (يوتوبيا جميلة) ، لكننا نعيش (واقعاً كريهاً) . ولم يعد مكتفياً بموقفه كمتلق . بعد أن أصر الكاتب على ألا يقتطع أدنى مساحة ، من حريته كقارىء .

○ *رد الفعل والدافع* :

الشخصيات داخل الرواية ، يمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات :

- شخصيات هروبية (فاروق - شوقى - الشيخ حسنى . . .) .

- شخصيات متأملة (الأسطى قدرى الإنجليزى - الأمير عوض الله - يوسف النجار) .

- شخصيات فاعلة (فاطمة - عبد الله) .

وهذه المجموعات الثلاث حين تتعرض لمؤثر خارجى (دافع) ، فى ظروف متكافئة . تنشأ الحاجة لدى كل منها إلى رد فعل ، يتناسب مع هذا الدافع . وتكون الاستجابة لدى كل منها مختلفة عن الأخرى .

وعندما يكون المؤثر الخارجى ، هو زحف مستقبل مجهول ، فى مواجهة واقع معلوم . نجد أن رد الفعل عند المجموعة الأولى لا يتمثل فى المواجهة ، إنما يتمثل فى الالتفاف . وتظل شخصيات هذه المجموعة مكتفية بالقصور الذاتى لوجودها . هذا القصور الذى يدفعها إلى الأمام دائماً ، لتتكيف مع الواقع الجديد .

إنها تكتسب وجودها قطعة قطعة ، وبصورة يومية . لكنها تفقده كلاً واحداً (كموت العم مجاهد) . وبالتالى فإن نظرتها إلى الحياة تظل نظرة جزئية ، لا تركيبية . حيث

أنها فى تعاملها مع الظواهر تفصل فيما بينها . فبيت الشيخ حسنى لا يعنى لديه أكثر من ظاهرة مادية ، لايحس نحوها بعاطفة تاريخية . لذلك فهو يبيعه لسداد دينه من شرب الحشيش . ويموت لديه الإحساس بالبيت كظاهرة روحية ، بعد أن (فاض) الماضى منه .

وشخصيات المجموعة الثانية (**المتأملة أو الراصدة**) ، تمتلك - عكس المجموعة الأولى - قدراً من الوعى الشخصى . لكنها تفتقد القدرة على رد الفعل ، فى مواجهة الدافع . لذلك فإن شخصياتها تنسحب إلى الداخل ، لتقيم عالماً شخصياً .

فالأسطى قدرى الإنجليزى كان انسحابه الأول إلى عالم الكلاب (**كان محباً للكلاب ، عطوفاً عليها . وكثيراً مارئى وهو يطعمها على المقهى . . . وكانت تتبعه أينما ذهب**) . ثم كان انسحابه الثانى إلى داخل المجلد ، الذى يحتوى على أعمال شكسبير الكاملة (**حتى أدمن قراءتها . وصار يتلوها عن ظهر قلب**) .

وهو يحب مارجريت - التى تمثل أمامه كل عام دور ديدمونة - ويكره زوجته . لذلك تظل شخصيته محكومة بقانون البديل :

علاقته المفتقدة بالواقع ← علاقة حميمة بالكلاب

كراهيته لزوجته (الجاهلة) ← حب لمارجريت (المثقفة)

وبالتالى يحيله تأمله (**السلبى**) ، إلى شخصية هروبية (**متأملة**) .

والقهوة التى يبيعها المعلم عطية ، جزء من ماضى الأمير عوض الله ، كما أنها جزء من حاضره . إنه لايتعامل معها كظاهرة مادية ، لكن كظاهرة روحية . فمازالت تحمل اسم والده (**عوض الله**) . وهى لا تمثل جزءاً من الذاكرة ، إنما تمثل تاريخاً شخصياً له . ورغم أن الدافع لديه أقوى منه لدى باقى الشخصيات . إلا أنه يظل مكتفياً بدوره كراصد . وهو مستسلم للمستقبل ، ولا يدرى ماهو البديل (**المقهى ضاع ، وعوض الله ضاع . اليوم فقط يموت أبوك**) .

ويوسف النجار ، كنظيره المثقف فى رواية (زوربا) . كلاهما « عث كتب » . يمتلكان الثرثرة ويفتقدان الفعل . والرابط بين الشخصيتين هو التقابل ، لا المقارنة .

إنه على وعى تام بأن كل شىء يضيع . فهو لم يعد هو ، والنهر لم يعد النهر . ويعلم أنه سيأتى دوره عن قريب ، ليصبح رقماً مسلسلاً - داخل مملكة المعلم صبحى - بجوار الديكة الرومية ، والفراخ . كما يدرك أنه سيأتى اليوم الذى نتعرف فيه على رأسه ، (**ولو اختبأت منا داخل جبال من الرؤوس المقطوعة**) . فالمستقبل بالنسبة له ليس مجهولاً . وهو يعرف أنه لايمتلك أدنى مساحة فيه . لكنه يظل مكتفياً بتأمله . ومنسحباً إلى عالمه الخاص (**فاطمة . . . فياض . . قاسم . . الكتب . . زجاجات الروم التى تفرغ دائماً**) . وتبقى معلقة على جدران غرفته صورتان . أحداهما (**تمثل رجلاً يركب بغلة عجوزاً . بدرع على الظهر . ورمح طويل كالعصا . . . وعلى أرضية اللوحة ، عدد من طواحين الهواء الصغيرة . كلعب الأطفال**) . فأشياؤه الصغيرة تحلم بدلاً منه ! ! .

والمجموعة الثالثة (**التى تمتلك الفعل**) تبدأ بفاطمة .

امرأة حدثة لا تمتلك حلماً خاصاً . ومن خلال الدافع (غياب الحلم) فإنها تعيش حياتها . الآخرون يستهلكون حياتهم ، لكنها تعرف كيف تحيا . وهى تعرف ماتريد ، وتصل إليه من أقرب طريق ، وماتريده هو يوسف النجار . . وكفى . وهى عندما تريده ، لابد أن تستحوذ عليه . فلا وجود للأشياء فى ذاكرتها . إنها تتعرف على الأشياء من خلال حواسها . أى أن الأشياء لابد أن تكون لها كثافتها المادية حتى تدركها .

وهى تتعامل مع الآخرين طبقاً لمفهومها (المادى) عن الحياة ، لامفهومهم . حيث تتواجد داخل مجالهم من خلال حضورها الجسدى كأنثى .

وعبد الله القهوجى له نفس دافع فاطمة (**افتقاد الحلم**) . وهو مثلها شخصيته فاعلة . إلا أن هناك أكثر من فارق بينهما .

فاطمة تعرف ماتريد ، وتعرف كيف تصل إليه . أما هو . . فلا يعرف مايريد ، ويتمنى أن يصل إليه . وهو - عكس فاطمة - يدرك الأشياء لا من خلال كثافتها المادية ، لكن من خلال ألفتها معه . ومن خلال امتداده العاطفى فيها ، أو امتدادها الباطنى فيه .

والإنسان نوعان : إما إنسان تاريخى ، أو إنسان طبيعى .

الأول يصنع التاريخ . والثانى يعيشه .

وعبد الله إنسان طبيعى (بالغريزة) ، لكنه لم يحيا حياته . وقد فرض عليه غياب الإنسان الطبيعى بداخله ، أن يكون إنساناً تاريخياً (بالصدفة) . نافياً عن الإنسان التاريخى أهم شروطه . حيث أنه يلغى الصدفة بطريقة شبه حسابية . لذلك فالإنسان التاريخى لايفاجأ بفعله . كذلك لايفاجأ بنتيجة هذا الفعل .

أما عبد الله . . فقد كان فعله مفاجئاله (وقام واقفاً فى طريقه إلى البيت . ولكن المعلم عطية اعتدل وراء الصندوق المفتوح ، الذى يرتب فيه الأكواب وماتبقى من التموين . وأسرع وراءه وهو يعرج . وأمسكه من كتفه . وعاد به إلى الداخل وأطلقه) . فلم يكن قد خطط لفعله ، أو حتى فكر فيه .

لقد فوجىء بهذا الفعل . كما فوجىء بنتيجة (ضربه على رأسه بعرض المبرد حتى لايقتله . ضربة قوية سمعها فى ذراعه كلها . ومال المعلم فى دمه . واستغرق سريعاً فى النوم . نظر عبد الله إليه ، ودهش من بساطة الأمر . استغرب . لقد خدع . وأدرك أن ضرب دماغ أى معلم أخف من أى شىء . أخف حتى من عدم الشغل) .

إنه ليس ثائراً ، لكنه غاضب . وهو ليس إنساناً طبيعياً ، كما أنه ليس إنساناً تاريخياً . إنه - فى النهاية - ضحية الصراع بين غريزتين . الغريزة الخالقة ، والغريزة الهدامة .

○ العلاقات الثنائية بين الشخصيات :

وهى علاقات محكومة أيضاً بعاملى الرفض والانجذاب .

فالعلاقات المحكومة بعامل الرفض ، تتمثل فى العلاقتين :

الأسطى سيد طلب الحلاق ← عبد الخالق الحانوق

الأسطى قدرى الإنجليزى ← حنفى بائع المسمين

وهاتان العلاقتان تتميزان بأن كل طرف من طرفيها ، ظاهرة نافية للطرف الآخر .

والطرفان يدخلان فى معادلة ، حدها الأيمن إيجابى وحدها الأيسر سلبى .

فالأسطى سيد طلب يمثل الحياة كظاهرة إيجاب ، وعبد الخالق الحانوق يمثل الموت كظاهرة سلب . وهى معادلة ليست محصلتها النهائية تساوى صفراً . لأن الجانب السلبى (الموت) - على المستوى الفردى - ينتصر فى النهاية .

وبالرغم من بديهية هذه المعادلة ، إلا أن خطورتها تكمن فى أنها إرهاصة لانتصار الجانب السلبى فى المعادلة الثانية .

فبينما الأسطى قدرى الإنجليزى يمثل قيمة إيجابية (التحضر) . نجد أن حنفى بائع السمين كقيمة سلبية ، ينتصر فى النهاية . إن انتصاره ليس محسوساً داخل الرواية . لكنه كحليف اجتماعى للمعلم صبحى (الذى انتصر) ، سوف يقتسم معه بالضرورة الواقع كغنيمة مشتركة .

وبالرغم من أن كلتا المعادلتين ، تتعامل مع الشخصيات بشكل فردى . ألا أن شخصيات الرواية - بفرديتها - تمثل فى نهاية الأمر رموزاً لاتجاه جماعى فى الواقع . وانتصار قيمة سالبة ، وهزيمة أخرى موجبة على المستوى الفردى ، فى العالم الداخلى للرواية . يظل تأكيداً لهذا النصر ، أو لهذه الهزيمة ، على المستوى الجماعى فى العالم الخارجى .

أما علاقات الانجذاب فتتمثل فى الآتى :

فاطمة ← يوسف النجار

سيد طلب ← نور

عبد الله ← نور

قدرى ← مارجريت

شوقى ← فاروق

وهذه العلاقات الثائية ، تخضع لعامل التكامل بين طرفيها ، لا النفى . كما يظل كلاً من طرفيها نقيضاً للآخر . إنها تحقق المبدأ الطبيعى ، فى أن (**الأقطاب المختلفة تتجاذب**) . وهى فى تجاذبها هذا تبحث عن الاتزان والثبات .

فإذا أعدنا صياغتها طبقاً لهذا التناقض . نجد أنها تصبح كالآتى بالترتيب :

المادة ← الفكر

الريف ← المدينة

الجوع العاطفى ← الإشباع العاطفى

الشرق ← الغرب

الذكاء والقوة ← الغباء والضعف

والعلاقات الأربع (الأولى) علاقات أحادية الجانب . فالطرف الأيمن يدخل هذه العلاقة كفاعل . وكل شخصيات هذا الطرف تعترف بضعفها أمام نفسها . وتحاول البحث عن الاتزان بالاتحاد بالقوة النقيضة . أما الطرف الأيسر ، فلا يحس بحاجة إلى الاتحاد مع قوة نقيضة . لأن فى ذلك نقصان له . لذلك يظل متخذاً موقف الراصد من هذه العلاقة ، لا موقف المشارك .

أما العلاقة الخامسة والأخيرة . فبالرغم من أنها بين قوى متناقضة . إلا أنها قد حققت الإشباع لكلا طرفيها . ولنحاول أن نتعمق فيها بصورة أكثر شمولاً .

شوقى ← فاروق

الجرأة ← الخوف (المتمثل فى الخوف من الكلاب)

القوة ← الضعف

ارتفاع الذكاء ← انخفاض الذكاء

متبوع ← تابع

فالصفات الثلاث الأولى تحقق الإشباع والاتزان لفاروق . وهى تنفر شوقى منه . وهذا يفسر لنا مطاردة فاروق له وتهرب شوقى منه فى بداية الرواية .

لكن العلاقة الأخيرة ، تحقق الإشباع لشوقى ، وتعيد له الاتزان . فهو قد تعود ـ منذ أن كان زملاؤه المساجين داخل الجيش تابعين له ـ أن يكون متبوعاً . فالقوة والجرأة والذكاء هى أبرز صفات الزعامة . ولم يفرز التاريخ حتى الآن ، زعيماً بلا أتباع .

يبقى ل « مالك الحزين » أنها إضافة حقيقية للرواية العربية . وقد ننتظر سنوات أخرى طويلة ، قبل أن نجد إضافة جديدة . . إلى جانبها .

بنها : عبد العزيز موافى

هوامش

(١) قام إبراهيم أصلان بنشر أجزاء من الرواية كقصص قصيرة .
(٢) « أكتوبر » . مشكلة البنية . تأليف د. زكريا إبراهيم .
(٣) والمثال على ذلك اللغة العربية التى تزدحم بعشرات المرادفات للكلمة الواحدة . وقد صبغت الفكر العربى بصبغة إنشائية . مما أبعده - فى كثير من الأحيان - عن الدقة فى النتائج .
(٤) ضرورة الفن ارنست فيشر .
(٥) ،(٦) كتاب القصة السيكلوجية . تأليف ليون أيدل . ترجمة : محمود السمرة .
(٧) « ريلكه » . كتاب الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر . تأليف د. محمد فتوح أحمد .
(٨) سيزا قاسم . مجلة فصول ٢/المجلد الثانى .
(٩) نفس المصدر (٤) .
(١٠) « هنرى جيمس » . كتاب : نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى . ترجمة : د. انجيل بطرس سمعان .
(١١) كتاب ضرورة الفن . تأليف ارنست فيشر .

حنين إلى مسقط الرأس

محمد شرف

حنين إلى مسقط الرأس

ضوء القمر يرتمي أمام سريري .

إخاله غلالة من صقيع .

أرفع رأسي فيغمر ناظري الضياء .

أخفض رأسي فيلهب جوانحي الحنين .

لي باي

شاعر صيني قديم (٧٠١ - ٧٦٢)

لي باي - كما يقول مؤ رخو الأدب الصيني - أقدم وأشهر الرومانسيين الصينيين شعره كالخمر مازاده الزمن إلا جودة ، عاش حياة الجوالة الرحالة فانطبعت آثاره على أشهر الجبال والأودية . وانطبعت صورته على أشهر الأنهار والبحيرات . في عام ١٧٤٢ حظي بلقب شاعر القصر ، لكنه ما لبث أن غادر القصر نتيجة للوشايات . قضى شيخوخته مشردا بائسا ، له ديوان يحمل اسمه ويحتوي على ما يقرب من تسعمائه وتسعين قصيدة .

قد يبدو غريبا بعض الشيء أن أقدم قراءة في الشعر الصيني القديم أو في أي شعر آخر ، فهموم حياتنا العامة والخاصة تجعل زماننا كأنه ليس زمان شعر . غير أننا لو تأملنا طبائع الأشياء لتبين لنا أن زماننا مثل أزمان أخرى عجفاء يتحتم أن يكون زمان شعر ، وقد توضح ذلك قصة قراءتي هذه في الشعر الصيني القديم .

وجدت نفسي قبيل مساء قريب أسير تلك اللحظة الجوفاء السوداء بكربها ووحشتها التي أحيانا ما أستسلم لها بلا حول ولا قوة ، يشعر المرء كأنه منقطع بلا ماض ولا حاضر ولا مستقبل . ينغلق في ذاته بشعور من الوحدة موحش ، يتمنى أن لم يولد ولم يكن ، ويفتش عن السبب فيجد أسبابا متراكمة من سوء ما في ناس هذا الزمان وسوء الزمان نفسه ، وهل حتم على المرء أن يحتمل ذلك كله ؟ .

في هذا المزاج الكئيب الأسود مددت يدي أتصفح كتابا صغيرا حملته إلى زوجتي من رحلة عمل مؤخرا في الصين ،(مختارات من الشعر الصيني القديم) ترجمة الأستاذ/سلامة عبيد المدرس بجامعة بكين ، من سلسلة (سور الصين العظيم الطبعة الأولى عام ١٩٨٣) . ومررت على عناوين القصائد وأسماء الشعراء ، واستوقفني عنوان القصيدة التي قدمتها في صدر هذا المقال (حنين إلى مسقط الرأس) وقرأتها ، وكأنما بلمسة سحر وجدتني أنجو من أسر تلك اللحظة التعسة ، قلت لنفسي : ما أصدق هذا الشعر وما أحسنه وأطيبه ! ولماذا حنين الإنسان دائما إلى مسقط الرأس حين يرحل وتتقطع الوشائج ؟ فطرة في النفس مبهمة ، ليس الإنسان فحسب بل الطير والسمك والحيوان جميعا .

ونحيت الكتاب جانباً ، إن حنينا إلى مسقط الرأس يلهب جوانحي الآن ، تلك القرية الصغيرة الضائعة وسط القرى غربي النهر شمال الدلتا . أحن إلى طفولتي ، إلى دارنا ، إلى أن تعود الحياة كما كانت في الزمن البعيد ! هيهات ، لقد ذهبت الدار ، كبر الأقران ، قطعت الأشجار عند الساقية الغربية ، تغيرت مراتع الطفولة ، لم يعد للأفق الشمالي ما كان . وهل يمكن أن تعود تلك الليلة في مطلع الصبا ؟ عدت إلى مسقط الرأس مرة في غير موعد العودة ، عدت لليلة واحدة . بعد أن تناولت عشائي من يدي أمي ، أويت إلى حجرتي المنعزلة ومن وراء نافذتها الصغيرة إلى الغرب الحقول الممتدة حتى الأفق . الوقت أواخر الشتاء ، الحقول مغمورة بالماء . أرحت رأسي إلى الوسادة لأنام ، حط سرب من الطيور المهاجرة في

الحقول ، راحت تتصايح وتتنادى ، فى تناديها رنة غربة وحنين ، قمت إلى النافذة ، القمر فى تمامه . أرفع رأسى فيغمر ناظرى الضياء لم أتبين الطيور بوضوح ، عدت وجلست على حافة فراشى ، راحت الطيور تتناغى وهى تسكن إلى الراحة وقتاً قبل أن تستأنف رحلتها شمالا إلى مواطنها . أخفض رأسى فيلهب جوانحى الحنين .

ما أروع الشعر حين يكون صادقاً ، حين يكون شعراً ! وماذا يهمّ إذا كان قديماً فى شكله أو حديثاً ؟ المهم أن يكون شعراً حقاً .

ألا يا صبا نجد متى هجت من نجد
لقد زادنى مسراك وجدا على وجد

أأن هتفت ورقاء فى رونق الضحى
على غصن غض النبات من الرند

بكيت كما يبكى الحزين صبابة
وذبت من الوجد المبرح والجهد

وقد زعموا أن المحب إذا نأى
يمل وأن النأى يشفى من الوجد

بكل تداوينا فلم يشف مابنا
على أن قرب الدار خير من البعد

حين عدت إلى الكتاب الصغير بعد الانعتاق من اللحظة السوداء وعودة التواصل الوجدانى بينى وبين الناس وأشياء الحياة والأرض ، وجدت قصيدة أخرى بين المختارات لشاعر متأخر تحمل نفس الاسم (حنين إلى مسقط الرأس) ، الشاعر هو وانج آن شى (١٠٢١ - ١٠٨٦) سياسى ومفكر وشاعر تولى رئاسة الوزارة مرتين ، وقد سن قانوناً جديداً لإصلاح المساوىء السياسية فتعرض لنقمة الأرستقراطيين وملاك الأراضى فاستقال .

حنين إلى مسقط الرأس
قاربى أرسيت فى النهر الكبير
فاختفى مسقط رأسى
خلف أطواد الجبال
والربيع
عاد يكسو الشط
بالأزهار والعشب النضير
فمتى دربَ أيابى
نحو بيتى
أيها البدر تنير ؟

وقد يعتقد البعض أن هذه الأبيات شيئا من الرمزية ، غير أن الكتاب يحمل صورة للنهر الذى نظم الشاعر عنده قصيدته ، أى أن الحنين إلى مسقط الرأس عمر جوانحه فى لحظات الزمن الواقعى (اختفى مسقط رأسى خلف أطواد الجبال . والربيع عاد يكسو الشط بالأزهار والعشب النضير) .

دفعنى ذلك إلى أن أقلب صفحات الكتاب الصغير أبحث عن شعر يعبر عن الحنين إلى الديار مسقط الرأس ، هذا هو الشاعر تسن سان (٧١٥ - ٧٧٠) الذى يصفونه بأنه قمة من قمم الأدب فى العصر الذهبى لأسرة تانج الذهبية ، والذى عاش فترات طويلة فى مناطق الحدود فخبر حياة المعسكرات وتمتع بمناظر تلك المناطق النائية .

القصيدة هى :-

(رسالة إلى الأهل)
تلفتّ نحو دارى فى الشرق
فالمدى بعيد بعيد
تبللت أردانى
ودمعى لم يجف
راكبا صادفتك
لا قلم ولا ورق
فهلا حملت إلى أهلى
أخبار سلامتى

ولنفس الشاعر :
فى الصحراء الغربية
جوادى يطير نحو الغرب
يكاد يلامس أطراف السماء
ودعت أهلى
ورأيت القمر يبدر مرتين
أين أبيت الليلة ؟
لا أدرى .
الرمال تنبسط على مدى النظر

بلا شبح لإنسان
أوخيط من دخان

مـاأعجب سحر هـذا الفن الإنساني الـذى نسميـه (الشعر) به تغتسل الروح والنفس وتتطهر مما في حياة البشر من سوقية ، إنه لغة الروح التى لالغة أروع منها أو أكثر مباشرة ، الآن جلست وملء النفس السكينة ، بدا ما كاد يخنقنى بالهم واليأس من توافه الأشياء الزائلة . أما الشعر فخالد ، هؤلاء الشعراء الصينيون القدماء وكل الشعراء الصـادقين خـالدون ، هـا هم يعيشون فى وجـدانى وفى وجـدان الآخـرين سيعيشـون ، وعـدت إلى الكتـاب الصغير .

طالعنى عنوان قصيـدة شدنى بقـوة خفية ، وقـرأت القصيدة ذات الأبيات الأربعة وللوهلة الأولى لم أصدق أن الـذى أحسست به هـو الذى تعبر عنه الأبيـات فعدت اقرؤ ها مرة أخرى ومرتين ، قلت كمن مسه جنون :

الآن يانفس بعد أن اغتسلت بشعر الحنين وتطهرت تعالى نستدفىء بالصداقة .

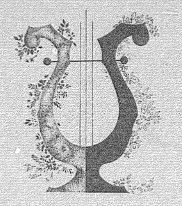
سؤال إلى الصديق ليو
الحباب يتراقص فوق الخمرة الجديدة
والكانون من صلصال أحمر .
والسماء فى المساء تنذر بالثلج .
فهل لك فى كأس ؟

بـوركت روحـك أيهـا الشـاعـر بـاى جيـوى يى (٧٧٢ - ٨٤٦) يـامن يقولـون إنه حتى العجـوز الأميـة تطرب لشعرك .

ومن شعر الحنين إلى شعر الصداقة فى الكتاب الصغير الـذى حملتـه إلى زوجتى (مختـارات من الشعـر الصينى القـديم) وقدمتـه لى قائلة (جئتـك به لأننى أعـرف أنك ستفرح به) .

القاهرة : محمد شرف





الشعر

○ بردية	كامل أيوب
○ سألت وجهه الجميل	نصار عبد الله
○ عن ملامح وجهى وقلبى	عبد المنعم رمضان
○ قصائد تبحث عن وطن	خالد على مصطفى
○ السفر فى الأكوان	عبد الصمد القليسى
○ البكاء على أطلال إرم	أحمد محمد خليل
○ الغرق فى الضجيج	فوزى خضر
○ هل أوغل فى عينيك	عبد الستار سليم
○ ذاكرة النار	نادر ناشد
○ جثت الساعة السابعة	عبد اللطيف الربيع

بردية

كامل أيوب

بردِيّة . .

«روى أن فتيان وفتيات طيبة

كانوا يغنونها فى سنوات الجدب»

تَبُوحُ أوْ لا تَبُوحْ . .
شموعُها مطفآتٌ وجَفْنُها مقروحْ
وقلبها مثل كهفٍ مُهَدَّمٍ مفتوحْ
الريح فيه تنوح . .
تبكى مع الريح . . تبكى حبيبها المذبوحْ . .

إيزيسُ إنْ قتَلُونى . .
غدْراً وشادوا قصوراً على دمى المسْفُوحْ
فإننى فيك أودعْت سرّنا قبل أن أروح
حوريس وارث إسْمى
ربِّيهِ حرًّا جريئاً وأرضعيه الجموحْ
كى يستعيد مروجى من قاتلى المفضوحْ
يخضرّ حقلٌ ويجرى نهرٌ وتغْفو جروح

إيزيسُ لمِّ عظامى . .
وكلّ أشلاء جِسْمى الموزّع المطْرُوحْ
وعندها فَلْتُغَنِّ بلا حدادٍ أمامى
ثم اغرسينى فروعاً على الذُّرا والسُّفُوحْ . . .
ترِيْن حُوريس ألْفا . .
ترِيْننى عدْتُ جيشاً بكلِّ فجٍّ يلُوحْ
ترِيْننى عدتُ عطراً من كلّ زهرٍ يفوح

وكلُّ ما مات فِيكِ . . تدبُّ فيه الروحْ . .

القاهرة : كامل ايوب

سألت وجهه الجميل

د. نصار عبد الله

[إلى روح شقيقى الراحل . د . عبد الحق نصار]

سألتُهُ
إن كنت قد قتلتُهُ
حين تركتُ وجهَ الجميلَ حينما تركتهُ
مرتجفا فى أوّل المساء والظلام خوفه ومقتهُ
سألتُهُ
حين تجاوز الزمانَ والمكانَ صوتهُ وصمتهُ
إن كنت قد خذلتُهُ
من بعد ما منيّتهُ
بأننى غداً أعود بالشموس والنجومْ
وصغته من أطيب الكرومْ
أعصرها فى دِمه الذى أضعتُهُ
سألته إن كنت قد خذلتهُ
حين رجعت خالى الوفاض ،
لا شذى من العبير قد حملتُهُ
ولا شعاع النجم فى العيون قد رسمتُهُ
ولا أنا أعَدْتُهُ
لعشّه الأمين مثلما وعدتُهُ
بكيتُهُ
حين غدا فى لونِ أرضِ مصر لونهُ وسَمْتُهُ
مسحتُ بالدموع وجهه وصدرَه ، غسلتُه
ثم سألت قلبهَ . . سألتُه
إن كنتُ قد أضعتُ مصَر كلّها
زروعَها وطيرها
سماءَها وأرضها
وشعبها الأصيل حينما تركتهُ
فى الليل وحده وخنتُه

سألتهُ . . سألتهُ . . سألتهُ
سألت وجهَه الجميلْ
سألت قلبه الفيّاضَ والنبيلْ
كيف غداً أعيشُ والهوى قتيلْ
كيف غدا أعيشُ ، كيف مصر كلّها
غدا تصيرُ دون نهر النيلْ !

أسيوط : د . نصار عبد الله

عن ملامح وجهى وقلبى

عبد المنعم رمضان

وأسبحُ فى الأبيضِ المتوسطِ

أسبحُ فى النيلِ

فى الترع الجانبيةِ

أبحث عن بهجةٍ

أستعين بها فى القضاء على وحشتى

وأردُّ المدائن

أقصى الصعيدِ

وحلوان

والمرج

أفرشها فى قميصٍ من التيلِ

ثم أعودُ

فينحلُّ عنى القميصُ

وتصبح أغنيتى

مستطيلاً من الضوءِ

يكبُر كالحزنِ حين أعود إليه

وينحلُ مثل المسلاّت حين أفارقه

وأعود إلى وحشتى

كيف أنجو إذا ياجميلة تعصيننى

كيف أنجو ؟

وماشيتى تتربصُ بى عند مرعىً

وبعض الجميلات ينظرننى

كيف أنجو

ولى خيمةٌ فى الطريق

ولى أفق ينحنى

أنا شجر الليلِ

لا تمنحوا جثتى للبلاد البعيدةِ

لا تلجوا فى التراب المقدسِ
إلا إذا ذاب قلبى
ورفَّ كآنيةٍ
فانشغلتُ به عن فضاء يدىَّ
وأصقاع جسمى
وكان إذا أوشك الليل أن ينقضى
ينقضى

حاملاً وجه محبوبتى
ثم منقسماً بين حدّ الولاءِ
وحدّ الفناءِ
وحرّاً كفلكٍ قضى أن يزولَ
أنا شجر الليل
كنت إذا جاء نحوى اللصوصُ
منحتُ اللصوصَ
وإن جاء نحوى المحبّون
أدخلتُهم فى تجاويف قلبى
وأخرجتُهم يملأون الشعاب
جميلين
مضطربين
ودلّكتُ جسمى بسعف النخيلِ
وبالدمعِ
ثم نزلتُ إلى النبعِ

أحرسُ محَبوبتى
وأردُّ الذين أزحتهمو عن طريقى

فى شوارع مصر القديمةِ
كنتُ أقول لها حين تعطَسُ
ماذا أصابكِ ؟
تنظرنى وتقول :

أنا رئةُ القاهرهْ

أنامُ

لا تخافوا انفرادى بمحبوبتى
فالغيوم حقائب
تحملُ جدران جسمى
ولا قامةٌ تنحنى عند بابٍ
ولا قدمٌ تتسلّخُ من ملمس الرملِ
أحشدُ فى رئتى الناسَ
ثمّ أصلّى بهم فى الفيافى
وأصلبُهم فى خطاى
وأنتم ترفّون مثل العصافير
سوف أشارككم فى الغناءِ
أشارككم فى التقاط الحصى من منابع قلبى

أشارككم فى اللجوء إلى ربوةٍ بالمقطم
لست أشارككم فى السفرْ

بين جميزتين أرى القاهرهْ
وعند التصاقى بجسم الحبيبةِ
يطلع من بيننا جسد القاهرهْ
فى الرواق القديم
إذا أفسدتنى الإقامةُ
تخطفنى قامة القاهرهْ

ليس قلبى بأرض العراقِ
ولستُ أرى وطنى فى الحجازِ
وليست دمشق الدماءَ
التى تتسرّبُ من بهجتى حين أفرح
إن تتركونى فلا تحسبوا أننى هالكٌ
هذه خيمة الشرقِ
مزّقتُ أطرافها
كى أمدّدَ جسمى
إذا جاءنى النومُ عند حدود الفراقِ
وأهبط كالأولين على أسقف الحلمِ
ثم ألوذُ

وأعرف أن المدينة ديوان شعرى
وأعرف أن القصائد تهبط منها
تنامين مثلى
وتنكمشين إذا ماتركتُكِ
تنتشرين
إذا جاءنا النيلُ
عند حدود التواصلِ
أنتِ القماشُ الذى فصّلته المدينةُ
فابتلع البردَ
أحملُ قافيةً راودتنى
وأُنزلُ فيها الخليقةَ
والطيبين
وأفئدة الناسِ
ثم أُولّى بهم نحو أرضٍ
كستنى بأليافها
هذه أرض مصر
فلا تنشروا جسمكم فوق أرضٍ سواها
ولا تتركونى

القاهرة : عبد المنعم رمضان



قصائد تبحث عن وطن

خالد علي مصطفى

١ - پوكر :

أجلسُ في زاويةِ الغرفَهْ ،
وأُراقبُ حَلْقَةَ أَصحابي .
الضوءُ أمام البابِ
يفضحُ ما تسحَبُهُ أيديهم من ورقٍ :
الأول يَنْقُصُهُ «شيخُ الديناري» ،
والثاني يرسلُ آهاً خلفَ «البنتِ»
المقذوفةِ في النّارِ ،
والثالثُ ينتظر «التسعَهْ» ،
والرابعُ يبسمُ «للسبعَهْ» ،
والخامس والسادسُ . . . والعاشِرْ
يرتابونَ جميعاً في الرابحِ والخاسِرْ !

تتطّلَعُ نحوى عينان ،
وتشدُّ يدٌ ثوبي

كى أدخلَ بينَ رهانٍ ورهانٍ ؛
حين أخذتُ مكانى فى الحَلَقَهْ
هَرَبَتْ روحىَ من أردانى
وتحوَّلتُ بأيديهمْ ، وعلى الأرضِ ، إلى وَرَقَهْ !

٢ - نزهــة :

يفتحُ بابَ العَربَهْ ،
يجلسُ جنبى ، ويقول :
- «سِرْ ، واصعدْ تلكَ الهضَبَهْ .»
وتُطلُّ الأشجارُ علينا من جوفِ طبولْ ؛
وإذا بعروقِ الرقَبَهْ
تطفرُ ثم تقيمُ جدارا .
يتوقّفُ صوتُ الآلَهْ ،
ويُريحُ الخوفُ على الأكتافِ ظلالَهْ ؛
أتلفَتُ نحو رفيقى لأقول :
- «هيّا نهبطْ ، كى نفتحَ فى الحائطِ ثغرَهْ
لنواصلَ نزهتنا . . .»

وإذا بى وحدى فى العَرَبَه
شبحٌ مقطوعُ الكفَّيْنِ ، ومكسورُ الرَّقَبَهْ !

بغداد : خالد على مصطفى

السفر فى الأكوان

عبد الصمد القليسى

يعصب عينىّ وقلبى الليلُ
فأستيقظ
يُفرج عنها وهَجُ الشمسِ
أنام . . وأمشى فى حلم
أتوكّا عكّاز ضريرٍ
بين الأبيض والأسوَد
تتخلّل قلبى ألوانُ الطيف
أرى . . وطنى

يأسر نومى خلطُ الألوان
أغوص بها مشدوها
أخرج منها قوساً . . يتشكل فى اللوحة
رأسُ الرمح وعمق الجرح . بنفس اللون
أعود أمشّط ألوان الطيف

تتآكل أطراف الشمس . . وتنمو فى جسد الليل
تغيّبنى معها فى بطن الحوت
فأخرج لوناً طيفيّا
أشهر سيف العاشق والمعشوق
لضوء الشمس
سئمتْ منّى الألوانُ
وضاقت بيدىّ الفرشاةُ
ارتجف الضوء بعينىّ . . ولكنّى
لم أسأم
وتجلّى اللونُ الوردىّ شعاعاً فى قرص الشمس
تعلقت به . . ولّيت فرارا من عاد
لأعود إليها . . خطوة . . خطوة

قبضت فرشاتى كفىّ ، نتجوّل . . قالت لى :
اللون الواحد مجزرة ، تفقأ عين الشمس
وتمسخ ألوان الطيف قميصَ حدادٍ للكون
قالت : حدّثنى فنان ، قال :
- ينبجس القانى من جنح الليل

وتنبثق الوردة من جرح حيّ
يتنسّم قوسّ قزح
- خرج الأحياء قديماً من ماء
وغرقتسم فيه اليوم
- لن يطفو أحد منكم بالقبض على قش
لن يخرج أحد منكم حيا .. !الاّ من دمه
ودماء الإنسان تسيل
خطوطا للطول .. خطوطا للعرض
تخصب للأورام الأرض

رحلت فرشاتى تمزج ألوان الكونِ
بدا آدم - فى اللوحة - عملاقا يخرج من دمه ..
بينا يولغ قوم - فى آنية الذل - دماءهمُ من حوله ..

قالت : لا يتصّل الدم بالدم قبل ثبوت الرؤ ية
ليدِ القاتل نحْرَ المقتولِ
بمنعطفات أزقّتنا
وإلى عادٍ عادت فرشاتى تبحث عن دمها
والدم فى عادٍ مهدور !

انصهر الرعب ، الحزن ، اليأس بمُقلتها
دمعاً يهمس فى أذنى ..
أنّ بغيّا تتحمّم فى دمنا
وتعطّر للغزو الثغرات وتفرشها بالوردِ
تسوّى قبرا للقاتل والمقتول
وتابوتا للأهل وللأرض .
تمهّل .. قالت :
أنت الآن وحيد أعزل تمشى فوق دمك !

ليس هذا دمى .. قلت .. هذا دم القوم
يمتدّ دربا .. إلى حتف عاد
ودرباً إلى حتف أعدائها
لن أبيح لعادٍ دما
لن أبيح لعادٍ دمى
ليس لى غير ألوان حَبرىَ
لحنا يناوش سقمى وأسْقَامها
ومن الحبر استنبت الحقد
أشعل كل الحرائق
أفرش درب عِداها أسنّه
قدمى لن تزلّ على الدرب
والموت حق
ولا شىء كالموت حق .. سوى الصبح
لا تبتئس يا بنى
إذا روّعتك سكاكين عادٍ بذبحى
على جانب الدرب
أنت غداً من رفُاق ستخرج
يخرج جيلك .. يقطع أيدى الغزاة
بلَحْنى .. ويغزل لونَ الحياة !

صنعاء : عبد الصمد القليسى



البكاء على أطلال إرم

أحمد خليل

ها أنت يا أبا فراسْ . .
ها أنت فى مدينة الجليد والنحاس ،
تنفخ فى رمادْ ،
تصيح فى أغوار واد ،
تجهد أن تحرك الجماد ؛
لعل هذه المدينة ، التى ينخر فى أعماقها الصديدْ ،
تبرأ من أدرانها ، تطهر من جديد !
أيتها المدينة التى يرين فوق روحها الصدأ
- يا قمر المدائن الذى انطفأ !-
ماذا طرأ ؟
ماذا جرى للخافق الحسّاسْ ؟
سكنت الريح به ، وانطفأت مشاعل الإحساس !
قومى اخلعى ثوب الخمول - عنك - والنعاس
قومى ؛ أصيخى للأنين يملأ الوهاد !
قومى ؛ فقد طال الرقاد !

.

إرمُ يا ذات العماد ،

بغمرك الظلام والسواد ،
وما من ارتعاشة . . تموج فى الفؤاد !
قومى تكلمى وقولى يا رجيمهْ ،
كيف غدوتِ - هكذا - مجدورة . . دميمهْ ؟!
امرأةً . . معتوهةً . . أثيمهْ ؟!
تهشّ للأوغاد !
وتنكر الأولاد !
فالدفء للقرّاد !
والدفء للدجّال والقوّاد !
فآهِ يا ذات العماد ،
من غيِّك الكبير . . يوغر الصدور ،
من دوده الذى يعيث فى الجذور !
ينهش فى تفاحة العصور !
قومى ، تطهرى ، وعودى للرشاد
قومى ؛ فقد طال الرقاد !

أيتها النؤومْ ،
يا جثةً . . هامدةً . . رميمْ
يا كومة التراب والأحجار . . يا أطلال ،
يا مرتع اللؤبان . . والغيلان . . والصلال !
استقيظى من نومك العميق ، وانهضى ، فما تزالْ ،
تحت الرماد ، جمرة من عالم الصحراء والرمال ،
تومض فى أصالع الرجال !
تذكو مع الأيام ،
يقبل يومٌ تنفض الرماد - عنها - والرغام
تنهض من بين الركام ،
وتستحيل مارجاً من نار ،

يدمرّ الأشرار !
ويحرق الفجار !
فا ستيقظى يا وردة الرياح والغبار ،
من نومك الطويل ، واخرجى من المغار !
قومى أيا ذات العماد ،
قومى ؛ فقد طال الرقاد !

أيتها الغمامهْ ،
فلتمطرى أيتها الغمامهْ !
ولتغسلى ، عن وجه هذه المدينة العريقة ، القتامهْ !
ولتغسلى الصديد ، فى العيون ، والجهامهْ !
لعلها تبرأ من ظلامها ، تسترجع الضياء والوسامهْ !
لعلها تنهض من سباتها ، وتحدث القيامهْ !
وتحدث القيامهْ !
وتحدث القيامهْ !

القاهرة : أحمد خليل



الغرق فى الضجيج

فوزى خضر

كأسى مرآتى . .

أملؤها بالحزنِ . . فتلمؤنى بالسياراتِ ، الأبواقِ ، الإيقاع ، نهودِ نساءٍ لم تُخْلَقْ بعدُ . . ، ألونها بالصمتِ ، تلوّننى بالجبنِ الأبيضِ والزيتونِ الأسودِ ، أبكى ، أضحكُ ، أهربُ من عينىَّ الكاذبتين . . فأسقط فى عينيكِ الكاذبتين . .

وتصفعنى المرآه :

تتهشّم فىَّ وجوهُ الناسِ . . تَفجّرُ فىَّ كراتُ دمائى ، أتدحرجُ من قمةِ صمتى حتى قاعِ الضحكاتِ المجنونةِ . . . وأظلُّ كسولاً كالموتِ طوالَ نهارى ، لكنّى أستيقظ كالنارِ طوالَ الليلِ ، أنقّب فى مدنٍ هاجرةٍ عن وجهٍ ضيّعنى ـ وتناثر عبر وجوهِ الناسِ عيوناً وخدوداً وشفاهاً ـ ينسى عدد الأهداب النابتةِ على جفنىَّ . . وينسى لونَ عيونى . . وأنا أبحث عنهُ . . لكنْ ينبتُ وجهُكِ فى كأسى كل مساء .

(وأرتدى مَسَائِىَ القديمْ

يضحكُ لِى صمتُ العيونِ الكاذبه

تنهرنى كأسُ المرايا التائبه

ولو خلعتُ الليل . . ماذا أرتدى ؟

لولاه ماكانت سترضى بِى النجومْ) .

عيناكِ تخونان الحزنَ الرابضَ فى عينىَّ . . فيعدو للأحراشِ . . ويفترس نخاعَ العظم . . ويوقف فى الجنبين قطيعَ دمائى ، يُسْقِطُ أسرابَ الأيام من العينين . . ويخطف أفراخَ الأحلام من الأهداب . . فأجرع مرآتىَ ، يهرب منىَّ حزنِى لا أدرى أين . . ويرجع : ينظر لى عبر زجاج الشُّبَّاكِ ومن كوبِ الشاىِ . . لأنى لوّنتُكِ بالضحكاتِ المجنونةِ .

(تسقط فى المقهى النجومْ

يَحْطِمُهاَ ضِحْكُ العيون الميته

يَحْطِمُهاَ تَدَحْرُجُ النَّرْدِ على الدوائر البيضاء والسوداء

ـ كالجبن وكالزيتون ـ

ترتجُّ ابتساماتُ الضحى . .

مع ارتجاجِ الماءِ فى نرجيلة الليل الدميمْ

تحملنى كأسُ الليالِى المصمته

وحينما يطل من عينىَّ وجهكِ الحبيبْ :

يأخذنى من الضجيجْ

ويهبط المقهى إلى قاع الفناجين . . .

وتدعونى إلى عينيك مرآتِى . .

فتبكى فى دمىِ نجماتِى المفتته ، تقول أنشودتها) .

يأتيك الأغرابُ من الباب فتخفين ثيابىَ عن أعينهم . . تطردنى عيناك الكاذبتان ، تهشّمنى مرآتِى وتهشّمنى قهقهةُ الفقاعاتِ ببطن نراجيل المقهى ، أعدو فى الليل وحيداً ، تنبح خلفى أبواق السيارات ، وجوهُ الأغراب الآتين من الشرق ، الآتين من الغرب ، الباعةُ . . ، تنبح خلفى أثوابِى ، أعدو . . ويقهقه خلفىِ الإيقاعُ ، الشائُ ، نهودُ نساءٍ لم تخلق

بعد . . ويدعونى وجهٌ ضيّعنى . . وتتناثر عبر وجوه النـاس ، أحملق فى الأكواب وفى الأحراش . . فأشهق (حين يضُجّ المقهى : يهربُ وجهكِ منى) تزأر فىَّ الضحكات المجنونةُ ، يزأر فىَّ فُتاتُ النجمات . . ، تقهقه حولى أثواب الغرباءِ . . ، وأبكى وحدى . . . فأعود إلى مرآتى :

تطردنى !

وأحلم أن . . . . أحلم أن . . . !

ويلى . . .

تنبح خلفى قهقهةُ الغرباءِ الآتين من الشرق ، الآتين من الغرب . . فأعدو . . أعدو . . وأجىء إليك ، ألملم أثوابى ، وأهشّم كلَّ مراياىَ وأنظر فى عينيكِ ،

وحيداً أبكى :

فتقهقه عيناكِ الكاذبتان أمامى . . .

ويضجُّ المقهى .

الاسكندرية : فوزى خضر



هل أوغل.. فى عينيك

عبدالستار سليم

(١)

إنى أعلم أنى حمأ مسنون
لكنّ فؤادى الآن هناك . .
فى وسط خيول الحكمة . .
يسبح فى الملكوت

(٢)

إنى أعلم إنى حمأ مسنون لكنّى حين أسافر فى عينيك الغامرتين
أغدو . .   أغدو . .
سرًّا يسرى فوق العطر الفوّاح
شيئا شفّافا . . يحمله سبعون جناح !

(٣)

الجوع يعرقل سير الركب
والركب يشير إليكِ . .
فأنت الزادْ
يا موجِ جبال الحنطة فوق محيط
ثنايا الشمس

الظلمة تُعشى عين الدرب
والعين تشير إليك
فأنت الضوّء . . وأنت النوْء . . وأنت الفُلك
وأنت النظرة . . والإغضاء

(٤)

عذّبنى قيظ الزيف . . بخيمات الصحراء
زدْنى ظلا . . يا غصنا أورق فى قلبى
قلّد جيدى النجم اللألاء
يا من كلماتك . . هنّ الدفء لكل شتاء
كُنْ لى نهرا . . قمحا . .
هدْهدْ مهدى . .
كن لى أغنية مساء
كن لى نهرا . . قمحا . . ملحا . .
جرحا - كن لى - ودواء
واغسل جسدى
بالماء النابع من كفيكْ
يا طير الجنة
يا ذهبىّ الريش . . و . . فضىّ الكلمات
زدنى نورا
قد غابت عنى - من زمن - كل الأنوار
أصهر جسدى فى النار
يا وجه الصبح المشرق
فى آفاق الزمن التائه فى الظلمات

(٥)

إنى أعلم أنى حمأ مسنون
يا حلم الكون اللامرئى

يا عشقا يغزو - فى شغف -
قلب الأسطورة حين تنام
يا بدء العام
هل أوغل فى عينيك . .
إلى أن تقلع هذى الأرض عن الدوران ؟

نجع حمادى : عبد الستار سليم

فى أعدادنا القادمة
تقرأ هذه القصائد

● فرح بالنار	محمد عفيفى مطر
● تكوين	محمد سليمان
● نافذة فى جدار المستحيل	مصرى حنوره
● الذاكرة	محمد عليم
● الجنة والنذير	ادوار حنا سعد
● رماد المدن المنطفئة	على عبد المنعم
● سيرة جرح لا يندمل	حسين على محمد
● نداء فى أذن الصمت	محمد على الفقى
● صفحات من كتاب الخروج	عبد الستار محمد البليشى
● الينبوع	الأخضر فلوس
● أشواق رحلة العودة	محمد صالح الخولانى
● تحت الرماد	عبد المنعم الانصارى
● سقوط الوجه الذى كنت أهوى	محمد رضا فريد
● مرثية الحب القديم	لؤى حقى
● حركات فى زمن الخروج	عبد الله الصيخان
● يانجمتى	محمد حسين فضل الله
● المقلدون	عبد الحميد شاهين

ذاكرة النار

نادر ناشد

مبتدئاً بالجمر
والبحر أمامى ممدود معقود مرسوم
والجنّات سنابل عشق
والكلمات لقاء .

مبتدئاً بالأصداء . .
يامملكة الخوف . .
ويارثة الحرف
ويامنفى الغرباء
كلّمتك بلغات الغيب
قلت : الصمت . النار تهاجم ذاكرة الوصف .
وقلت : الشعر الأسرار
يوغل يتمادى
يتخلّل أضلاع الأسفار
مسجونا يطّهر هذا العالم
خلف سياج الأسماء
ياصوتا . . تيهاً
يتركنى أتلوّى بالصحراء .

كنتَ المصلوب
وكان بقلبى هذا الجرح
وكان بعنقى سيف التذكار .
امنحنى أن أتكلم
امنحنى أن أرصدك بمنفاك
وأن أرسم خطو السنوات الضوئية
أن أرسم فى مملكة الغابات
هذا الوارد من مدخولات الأصداء
هذا القادم من لاشىء
منسوبا للاّ أنحاء
هذا الساكن فى قلبى . . يعصرنى كل مساء .
يسّاءل أن أنزف هذا التاريخ . . وقد فات زمان الإفضاء .
يسألنى . . يرقب تلك الأنحاء
تتحلل . . تتفتت . . تشطرنى
مكسوراً أستقبل ظلى . .
وأجسّد هذا الغائب . . هذا السالب . . هذا المرجوم برؤ يا الوهم .
مبتدئا بالغابات
كانت تأتينى . . فى منتصف الليل .
كبخور يملأ شهوات الأرضِ . . ويرجع مسكونا بالإيماءات
كانت تأتينى . . تلك اللغة القاسية . . الجامعة التائهة الأبعاد
تسرح نحوى
وكأنى هذا الأغريقى المبهور بأرض السحر .
تأتينى وتضيّع ذاكرتى فى ثرثرة الغابات
وأنين الفجر الأول حين تدق الأجراس
أنتسب لنيران الشام
أنتسب لثلج اللا إيقاع . .

القاهرة : نادر ناشد

جثث الساعة السابعة

عبد اللطيف الربيـــع

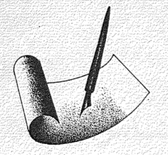
هل تبوح المرايا بأسرارها ؟ !

جثتى العاريه
كيف أنظر فى جثتى العاريه ؟
كيف تلبسنى جثتى العاريه ؟

كلما دقت الساعة السابعه
ينهض النومُ من نومه
ويقوم ليغسل أحشاءهُ
فى الصباحْ
ويحلق أحلامَه شفرةً - شفرةً
ويودّعنى حين أخرج من داخلى
كالفقاعةِ
تلبسنى ربطة العنق المنتقاه
تهندمنى «الجزمةُ» اللامعه !

أتدحرج - يحتارنى شارعٌ لايؤدى .. إلى
وإلى .. لاتؤدى ... إلى
وأنا الآن أبحث عن سلةٍ كالوظيفه
أبحث عن سلةٍ فارغه ..
دقّت الساعة السابعه :
ساعتان - ثلاث إلى أخر الشمس
صاح المؤذن ...
لم يَذَرُوا البيع
صلّيت - صليت - صليت .
لكنى لم أصلِّ على أحدٍ
حين عدت إلى الغرفة المالحه !
المرايا تحدق فى ... ليس ما يشبه اِل «فى»
وفى حرف جرٍ إلى الحزن - والخوف
حين تكون المرايا عرايا
ونحن ثياب المرايا .
يورِّطنا النوم
تحتارنا البدلةُ الجاهزة

صنعاء : عبد اللطيف الربيع



القصة والمسرحية

قصـــة

فاروق خورشيد
الناس والكلام

أنهيت الكلام كله فى جلسة المقهى ، ولم يعد هناك كلام .. وأنا يامولاى ، مخلوق من كلام ، فإن أخليتنى من الكلام فماذا يبقى منى ؟

لاشىء ولا معنى ، بل ولا جرس كلمة ، ولا حس لفظ .

إلى جوارى امرأة أجنبية ظهرها عار تماما ، وتحمل إلى جوار النرد الذى تلعبه مع الشاب الأسمر ، قرطاسا ضخما مليئا بالسودانى تأكل وتلعب ، وتجلس فى مقهى فى القاهرة ، وظهرها العارى يلفت كل من يجلس وكل من يمر . وهى تحس بالسعادة حين ترمى الزهر ، وحين تأكل السودانى ، وحين ترفع قدح القهوة إلى فمها الملون بلون قان ، وحين تحس بنظرات الآخرين على المقعد المجاور ، وكل مقعد مجاور .

وأنهيت الكلام كله فى جلسة المقهى ، وأنا أقول له :

- ياسيد ، أنت فى طريق ، وأنا فى طريق ، وهذا لن يفقد حبنا ولا صداقتنا شيئا .. فقط ابعد عنى ، وأبعد عنك .. فلا رأى لى فى هذا الموضوع ولا غيره .. وقد قلت لك هذا فى التليفون من قبل .

ابتسم فى بلاهة . ومضى يقول :

- ما الذى يقلقك ؟ ليس من حقك أن تتعس إلا إذا كان هناك سبب .. فما السبب يا سيد ؟؟ ولم يكن من سبب إلا هو ، ولم أجد عندى الشجاعة لأواجهه ، فهو رقيق رقيق ، ظريف ظريف ، وشربت قدح قهوتى فى دفعة واحدة وقلت :

- أنت صديقى ياسيد ولا أعرف كيف أرد عليك .

ودخل القهوة الرجل المشلول ، ينساب من عند شفتيه خيط من لعاب ، دائم ورفيع ، وهو يهتز ، ويتحرك ويهتز ، أسمر الجبهة ، أبيض اللحية ، ويهتز .. وظهر الشباب ، أكثر من صبى ، أسمر مثله ، ورفعوه على الأكتاف ، ومضوا به .

قال واحد :

- لا يستطيع أن يمشى ..

فقال الثانى :

- نحمله إلى البيت .

وحملوه .. ومضى ، شىء ينثال من فمه ، وواحد يرفعه من يمين وواحد يرفعه من شمال ، ثم يمضى جسده بعيدا فى بطء .

ما الذى جاء به الى المقهى هذه الليلة ؟ .. لاشىء .. إلا أنه لابد أن يمر بالمقهى منذ زمن طويل لابد أن يمر

بالمقهى ، ومنذ زمن طويل وهو يشترى الكراريس والأقلام ويظل يحرك الأقلام فوق الصفحات فى متاهة مخيفة من الخطوط الملتوية والمتقاطعة ، والصاعدة والهابطة ، تدور وتدور ، وتلتقى وتفترق ، وتنتهى الصفحة ، ليبدأ من جديد صفحة جديدة ، ويتلفت حوله وهو يبتسم ، ثم يعود ليغوص فى هذه الخطوط التى لا معنى لها ولا هدف . وينهمك فى رسمها انهماك كاتب مجيد . . ويرفع رأسه لحظات كأنما يفكر ، ثم يعود ليرسم ويرسم ، خطوطا تتوازى ، وتتقابل ، ولا شىء وراءها ، ولا شىء فى معناها ، ولا شىء يخرج منها . .

وقال الصديق :

- أنت تأخذ المسألة بطريقة صعبة ، ومعنى هذا أنك ستدين كل شىء وكل إنسان . وهذا كما تعرف طريق مسدود .

كان الرجل يعرج عرجا خفيفا - وفوق رأسه كاسكيت ، وفى يده عصا - أنيقا ، رقيقا مبتسما ، كان كل شىء فيه يهتز ، يده والعصا ، جسده والعرج الخفيف ، رأسه والكاسكيت ، ولكنه كان يبتسم ويمضى فى صمت وابتسام إلى مائدة إلى جوارى .

وحين وصل إليها أسند العصا ، وتلفت حوله ، واهتز . ثم مدّ يده إلى الكرسى فعدله فى مكانه ، وعاد يتلفت حوله وهو يبتسم فى إشراق ، ثم جلس فى هدوء ، وحين استرخى جسده فوق الكرسى أرسل آهة ارتياح وسعادة ، ونظر حوله وابتسم ، ومدّ يده يمسك العصا يعدلها فى مكان إلى جواره ، ثم ابتسم من جديد ، وأفلتت من شفتيه آهة ارتياح ، ثم مر على وجنتيه بيده اليمنى ، وهو يبتسم ، وفى عينيه رضا واطمئنان . . وجاء الجرسون فهمس :

- قهوة خفيفة يا جابر . والبن قليل .

وقال جابر وهو يمر بفوطة شبه قذرة فوق المائدة أمامه ، ويجفف بللا لا يوجد بالفعل فوق المائدة .

- أعرف يا بك . . حمدا لله على سلامتك . . أى شىء آخر غير القهوة . . ؟

- أرسل عبد السميع يا جابر . أرسل عبد السميع .

انتهى الجرسون من مسح المائدة ، وأومأ برأسه إلى ماسح الأحذية وهو يقول :

- هو عندك يا بك . . المهم كيف حال صحتك .

ابتسم وحرك العصا إلى جواره ، ومد قدميه إلى ماسح الأحذية ، يشد منهما فردتى الحذاء ، ثم ابتسم من جديد ، وهو يرفع وجهه المحمر إلى جابر وقال :

- تمام يا جابر . هات القهوة .

ثم تنهد وغاص فى مقعده ومضى يجوس بعينيه فى المقهى من حوله فى شغف وحب ، وكأنه يلتهم كل ما يراه ، وكأنه يستكشف من جديد أن عالمه لم يتغير ، وإن تغير فهو يعرف أين تغير وكيف . . وابتسم . . ورفع يده عن عصاته ثم ضم كفيه ، وفرد ساقيه ، ومضى يبتسم من جديد .

ووضع جابر قدح القهوة أمامه فى عناية ، ثم أدار إناء القهوة فى يده وصبها فى احتفال . ورفع يده وكأنما أنجز عملا هاما وهو يقول :

- القهوة يابك .

ورفع إليه ابتسامة ، ومدّ يده إلى القدح . وكانت يده تهتز . وكان جابر يرقب اليد المهتزة فى حسرة ، ورفع رأسه وهو يقول متنهدا .

- أمد الله فى عمرك يابك . .

ثم حمل الصينية الفارغة ومضى فى هدوء إلى مائدة أخرى وزبون آخر ، وكأنه لم يقف طويلا عند صاحب الكاسكيت ، وكأنه لم يذكر طويلا تاريخ القهوة وصاحب الكاسكيت ، وكأن وجود صاحب الكاسكيت شىء طبيعى لا غبار عليه .

وناديته :

- يا جابر . .

والتفت ناحيتى فى صمت ، ثم جاء متكاسلا . . وقلت :

- أليست القهوة مضرة له . .

ابتسم . ثم تلفت حوله ، ثم عاد ينظر إلى وقال :

- لن يجدها إلا هنا يابك ، ونحن نعرف أنها ضارة له ، ونخففها لـه بقدر الإمكـان . . ولكن مايـريده الله يفعله .

وصمت ، وتاهت عيناه . فقلت :

- دنيا يا جابر .

واستيقظ إلى كلماتى والتفت إلى فى سرعة ، وقال وهو يمضى فى لا مبالاة كاملة :

- الأعمار بيد الله يابك .

وقال صاحبى :

- هل تعرفه . . ؟ لماذا تهتم به كل هذا الاهتمام ؟

أكلنى شىء فى داخلى ، وصمت لحظات ثم قلت :

- أعرفه ياسيد ، وهو مهم ، كان مهما على الأقـل ، وانتهى به السن ، وانتهت به الأمراض إلى هذا كله ، والجرسون يشفق عليه ، ويعطيه قدح القهوة الذى تمنعه عنه زوجته ، وأولاده ، وهو يبتسم . ألم تره وهو يبتسم ؟

قال الصديق :

- أنت تحمل الأشياء فوق ما تحتمـل ، المسألـة أنك متعب وتريد أن تعكس تعبك هذا على كل الناس .

ودخل المقهى صاحب الذقن . كانت طـويلة جدا ، بيضاء جدا ، واضحة جدا . . وقف عند أول المقهى ، وأسنـد ظهره إلى جـدار المقهى ، ووضع قـدميـه خلف المنضدة الصغيرة عند حافة المقهى ، ثم صاح فى صوت جهورى ملفت :

- النـار ياعبـاد الله . . النار . . حـذار من النـار ، حـذار . . عودوا إلى رب العـالمين يغفـر لكم ذنوبكم ، ويسامح لكم ضعفكم ، ياعباد الله . . النار النار . .

وانصـرف بصرى إليـه وحده ، لم أعـد أرى غيره فى المقهى ، وفى هذه الوقفة المتصلبة العمياء .

يـاضعف بصرى وبصيـرتى . . كان صـاحب اللحية يصرخ :

- النار النار ، يا من تؤمنون بالله واليوم الآخر

وقال صاحبى :

- ضقت بجو المقهى وأريد أن أنصرف .

قلت له :

- يغاير جو القهوة عالمك . . ولكنك لابد أن تعيش فى جو المقهى لكى تعرف حقيقة عالمك . . تلفت حوله فى ضيق ، وقـال وصوتـه تخفيه أصـوات النـداءات والنـرد يضـرب صفحة الـطاولة الخشبيـة وصياح الجرسـون ، وخبطات ماسح الأحذية فوق صندوقه الخشبى ، وصوت صاحب السبت الضخم الذى يحمله فوق رأسه وهو يجوب المقاعد والمناضد مرددا :

- سميط وبيض . . جبنـة ودقـة . . وصـلى عـلى النبى . .

ثم قال صاحبى :

- أنت تعرف أن هذا ليس وجودنا . . نحن أغراب هاهنا . .

وصمت وتلفت حوله فى حذر ، ومد يده يرتب قدح القهـوة الفارغ وكـوب الماء عـلى المـائـدة فى صمت . . وقلت :

- ياسيد . . هذا هو العالم ، أما نحن فلا شىء فيه ، مجرد أسماء ، مجرد كلمات تطبع فى كتب ، مجرد وجود أمام طلبة لا يعرفون عنا شيئا ، نقول ويكتبون ، وحين تريد السلطة فلا نحن أساتذة ولا هم طلبة ، نحن أدوات تنقل بقدرة قادر إلى أخطبوط العمل الحكومى ، نعم مجرد أسماء فى قوائم المباحث يستدعون ويرحلون ، ويختفون . .

صاح صاحبى :

- لا . لا أسمح لك . هذا يكفى .

قلت :

- أنت ياسيد تستعمـل نفس الكلمات . لا أسمـح لك . الذى يسمح لى ولا يسمح هو من أعطانى الوجود ، والقدرة على التفكير واتخاذ القرار . أما سماحك وعـدم سماحك فلن يرد عنك الموت ، ولن يسلبنى حرية الحب والكراهية ، وحرية التسـامح والتمرد ، وحريـة الإرادة والكلمة .

وتحت أقعى ماسح الأحذية القديم العجوز ، عبد السميع ، أراه منذ سنين ، عرفت حتى موعد ظهور الشعرات البيضاء فى لحيته السوداء ، وقال :

- تمسح يابيه ؟

ومددت قدمى ، فنزع الحذاء . الفردة اليمين ، ثم الفردة الشمال . نزعها فى صمت ، ومضى وعند زاوية الى جوار عامود جلس فى هدوء يضعها أمامه ، ثم يخرج علبة الطلاء ، ويبدأ عمله فى إصرار كأن الكون كله تحول عنده إلى هذا الحذاء ، بفردتيه . . نسى كل العالم ، ونسى نفسه فى جلسته المقعية ، ثم مد يده إلى فردة حذاء ، وتأملها فى صمت ، كنت أعلم أن بها ثقبا فى ناحية الأصبع الأكبر ، ثم مر بيده المغطاة بقماش أسود بالعلبة ذات اللون ، ثم مضى يدور بها حول جلد الحذاء .

قال الصديق :

- تركتنى حتى لكأنى ما كنت معك ؟

ظلت عينى تجول باليد المشرعة تتحرك بين الحذاء والفرشاة ، والحركة دائبة رتيبة ، والعين تنظر إلى أمام وكأنها لا ترى شيئا ، وصخب المقهى يغطى كل شىء . وقلت فى تؤدة :

- نحن عجزة . . لا نعرف أن نفعل ، فنكتفى بأن نتكلم ، وكلامنا ياسيد ، أقسم لك . . الصمت أعظم منه وأهم . .

ومر بيده بعصبية على المنضدة ، واحتارت الكلمات فوق شفتيه ، ومر أمامنا زكى يحمل حقيبته العجيبة فلمحنى ، فابتسم ، ثم تقدم فى جرأة ، ووضع الحقيبة فوق المنضدة ، ومضى يخرج ما فيها فى صمت . وسكت الصديق ، وهو يرى اليد السمراء الرقيقة تخرج من الحقيبة أشكالا وألوانا غريبة . وقال زكى :

- كرافتات ، شرابات ، نظارات ، ولاعات ، معالق ، شوك ، سكاكين ، أقلام ، بطاريات ، علاقات ، أى شىء ، كله موجود بإذن الرب الموجود . .

وشغل صاحبى بما يخرجه زكى من حقيبته العجيبة ، وكنت أعرف من أمرها الكثير فما يظهره أمامنا غير ما يخفيه ، ولا يظهره إلا لمن يعرفهم ويعرفونه . . وكان صديقى ممن لا يعرفون ، فمضى يتأمل ما يخرجه زكى فى دهشة . ومد يده إلى شىء أعجبه وقال :

- هذا لا يوجد فى المحلات . .

وقال زكى وابتسامته تملأ وجهه :

- أمرك يابيه . أنت تعرف الصنف لا وجود له إلا فى هذا المقهى ، وأمام البيك ، فأمر بماذا تريد أن تشترى .

ابتسمت فى داخلى فى صمت . . فقد كنت أعرف أن صديقى لن يشترى شيئا ، وأنه لن يحتمل زكى ولا ألاعيب زكى ، وسمعته وكأنى فى دوامة يقول :

- فقط كنت أنظر إلى ما تعرضه . ارفع كل شىء فلن أشترى شيئا .

ابتسم زكى ابتسامته المريرة العارفة ، ومضى يعيد إلى الحقيبة كل ما أخرجه منها وقال وهو ينظر إلى :

- لا شىء أبدا .

فقلت وأنا أمد يدى إلى مقص ثوى بين ألوان وكلمات وإعلان :

- هذا المقص يا زكى بكم ؟

قال وهو يلملم حاجياته ويتمتم لنفسه ، كأنما يسخط على الكون والوجود :

- أنت لن تشترى المقص ، والبك لن يشترى شيئا ، وأنتما تتسليان . .

وبدا على وجه صديقى الضيق والألم ، وابتسمت ، فهذه دائما طريقة زكى ، وهو لا يحس فيها إحباطا ولا ألما .

وبينما كان زكى يلملم حاجياته ، ويعيدها إلى حقيبته ، كان صديقى يبحث بحافظته فى تردد وكان يقول :

- سأدفع ثمن المقص إذا كنت تريده . .

وضحكت ، ومددت يدى أدفع يده إلى جيبه وأنا أقول :

- لاتدع زكى يزعجك ، فهو يتسلى علينا كما نتسلى عليه .

واهتز زكى وهو يضحك ويقول :

- أنا أعرفكم يا أصحاب الكلام . . كلام فى كلام ، وآخره كلام . .

وعاد يضحك وهو ينظر إلينا نظرة أخيرة قبل أن يتحول عنا فى حزم :

- أناس من كلام .

وخبط عبد السميع فرشاته فوق صندوقه الخشبى ، وهو يقول :

- الحذاء . .

وتلون وجه صاحبى ألف لون ، ومد يده ليسند جسده إلى المائدة وهو يهم بالوقوف ، فأمسكت بذراعه أعيده إلى مقعده ، وأنا أقول :

- زكى يعرف كل الناس ياسيد ، وهو يعرفنا كما نحن ، عرايا إلا من الكلام . . وهو لم يخطىء فى شىء مما قاله . .

عاد إلى مجلسه ، ومازال وجهه شاحبا ، وفى عينيه غضب ، ثم قال وهو يتنهد كأنما يخرج غضبة مع الهواء الذى يخرج من رئتيه :

- ماسح الأحذية ، أسمعت ما قال ؟

قلت : قال الحذاء . وهو لايعنى إلا الحذاء .

ومددت إلى عبد السميع يدى بالنقود ولبست الحذاء ، وجعل يربط رباط الفردتين .

تردد نظر صاحبى بين زكى وعبد السميع ، وظل صامتا حتى حمل صندوقه ومضى ، ثم قال فى همس :

- من أدراك أنهما ليسا من الأجهزة .

وصدمت وصمت ، واستمر يقول :

- أحدهم يدفعك إلى الكلام دفعا ، وينقل ما تقول ، ومأأقول ، والثانى يجلس تحت الأقدام يسمع ولا أحد يحس به

وصمت ثم ارتفع صوته وهو يقول فى عنف :

- أنت لا تعرف أين جئت بنا ، هذا كمين ، ما أقوله يحسب على ، وما تقوله يحسب عليك ، وسنحاسب على كل ما قلناه فى هذه الجلسة المقيته .

وأفقت على كلماته وقلت ضاحكا :

- من زكى ؟ . . كيف . . كل مقاهى القاهرة تعرفه من سنوات طويلة ، بل وكل البارات . . وعبد السميع أنا أعرفه منذ صباى الباكر .

اندفع يجادلنى قائلا :

- ولهذا فهما جاسوسان يأمنهما الناس ، تعودوهما وعرفوهما ، ولن يجدوا حرجا فى الحديث أمامهما ، وهما يحفظان هذا الحديث ، وينقلانه إلى من ينقدانهما الأجر من أجل نقل مثل هذه الأحاديث .

وصمت لحظة ثم عاد يندفع قائلا :

- أنت لم تلاحظ كيف كان زكى هذا ينظر إلينا . لا . ومن أدراك أن شنطته لا تحوى جهاز تسجيل . .

وكنت أريد أن أضحك ، ولكنى لم أفعل ، فقط جعلت أنظر إليه بهدوء حتى استعاد أنفاسه اللاهثه وراء الكلمات ، ثم قلت له :

- هذا كلام غريب ياسيد ، لم أعرف أحداً أضير منه ، أو من جراء سعيه البرىء وراء الرزق .

همس فى صوت كالفحيح :

- ولهذا فأنت من أنت تحوطك الشبهات وتصدر القرارات لتحجيمك ، بل لمحوك وما جئت الليلة إلا لمحاولة إنقاذك مما أنت فيه ، وانظر ماذا صنعت بى ، هذا الكلب سينقل كل كلامنا ، وسأصبح مثلك موضع الشبهات والظنون .

وصدمت فصمت . ومضى يقول :

- أنت أحرجتنى فى لقائنا هنا ، لو كنا التقينا فى منزلى أو منزلك ما حدث هذا أبدا . والتقط أنفاسه ثم مضى مندفعا يقول :

- هل تحسب أننى خدعت بهذا الجرسون ، أو بالمرأة ذات الظهر المكشوف التى تلعب النرد أو المشلول يحمله الصبية ، أو بالمبتسم يهزه العجز والسن ، أو بماسح الأحذية ذى اللحية التى يشوبها الشيب ، أو بالصارخ فى

البرية بصيحات الدين والإيمان ، لا ، أنا أعرفهم ، كلهم أجهزة . . أجهزة قد لا يعرف بعضهم بعضا ، ولكنى أعرف أنهم جميعا أجهزة . . أفهمت . . كنت أحتاج وقتا طويلا حتى أهضم ما قال ، وحتى أفهم ما قال ، وحتى لا أرد ولا أناقش ولهذا قلت فى هدوء :

- أنظر حولك ياسيد . . وانظر فى هدوء ، فى هذه المقهى يجلس أصحاب المعاشات من لفظتهم الحكومة ، هذه الآلة الغريبة الصماء . . يجلسون ، ليلعبوا النرد أو الدومنيو أو الشطرنج ، أو حتى لمجرد أن يجلسوا فى صمت يحتسون قدح قهوة ممنوع عليهم صحيا . . كهذا المشلول المبتسم . . كلهم يتعلق بخيط واه يربطه بالحياة ، هذا الخيط هو القهوة ، وهو الناس ، وهو ماسح الأحذية ، وهو زكى بائع الأشياء ، وهو جابر الجرسون ، وهو بائع السميط ، وهو الرجل المشلول يحمله أبناء إخوته فوق أكتافهم إلى الدار . . هو أصوات النرد ، وصيحات اللاعبين بالدومنيو ، وروائح السجائر والعرق والقهوة المغلية ، والشيشة تنفثها أفواه هزيلة تعرف أنها تنفث معها آخر ما تبقى لها من وقت وحياة . . أتفهم ؟ . .

وفغر صاحبى فاه ، ولكن قبل أن يتكلم ، صاح واحد إلى جوارى يقول :

- ألا تذكرنى . . أنا تاج . . وأنا أعرفك منذ عشرين عاما ألا تعرفنى ؟

فوقفت ، ثم قفزت من مقعدى وأنا أحتضنه فى عنف ، هو تاج ، شاعر السودان الشاب ، أو الذى كان شابا ، وزميله جيلى ، كانا رفيق عمر ، منذ ، ماذا من الوقت ، لا أدرى ؟ . . فقط أنا جائع فى هذا الوجود الانسانى إلى الذى يحتضننى ويربت على جسدى ، ويقبل وجنتى ، بل يقبل كل وجهى . . وكدت أبكى . وقلت :

- ياتاج . . معقول هذا . . أين أنت . . وأين أنت . . وكيف . . هذا اللقاء كيف . .

كان يضحك ويبكى وضمنى إليه ، ويصرخ ويهمس ، والدموع تملأ وجهه . وقال بخفوت مهتز الكلمات :

- أما زلت تذكرنى ، هذا عمر انقضى . . أكثر من عشرين عاما . .

ورفعت عنى يديه وعينيه ، وقلبه ووجدانه كله ، وأمسكت بذراعه فى هدوء وأنا أقول :

- وأين جيلى . .

وصمت وتهدل ساعده ، وأسند مرفقه إلى المائدة ، وهو يقول :

- جيلى يعالجه الأطباء فى موسكو . .

ثم نظر فى عينى فى تحد وقال :

- أتعرف هذا ؟

وأطرقت برأسى وأنا أقول :

- أعرف وأنا أحب جيلى ياتاج كما هو ، وأحب له أن ينجو من مرضه ليعود إلينا شعره كما هو .

قال صديقى وهو يقف فى مقعده ويمسك ذراعى فى شده وعنف :

- أنت تتكلم كثيرا . . ماذا أصابك ؟

ونظرت إليه ، مقعيا فى جلسته عند المائدة . . ثم عدت أنظر إلى تاج وأنا أنسى الأول وأحدث الآخر :

- كيف تغيرت ، لعبت بك السنون ، وعبثت ، ياتاج . . يازمنا يعود من المجهول

ضحك من قلبه ، ضحك وهو يربت على كتفى بيديه ، ووجهه أمام وجهى تماما ، وقال :

المجهول يعود يازول ، لا شىء أصبح يدهشنا فى هذا العالم .

وصمت وأطرق . . وضمنى إلى صدره وأحسست به كله يهتز وهو يهمس فى تعاسة حقيقية :

- نسيت أن أعزيك فى صاحبك الشاعر ، أحزننا كلنا ، وأحزنك ، لا أجد الكلمات . . فقط أعرف أننا نحزن ، وأننا نعرف كيف كان ويكون حزنك .

ثم صمت . كان الجرح مفتوحا فدمى من جديد . ومضى الدم ينزف إلى الأرض متثالا لا أحد يعوقه ، ولا شىء يوقفه .

وهمس صاحبى وهو يشد ذراعى من جديد :

- ماذا حدث لك ؟ هذا الرجل يكلمك .

لم أكن أرى صاحبى ، ولم أكن أرى تاج ، ولم أكن أرى أحدا . فقط كنت أرقب دمى ينزف من مكان ما لينثال فوق الارض فى إصرار وصمت .

واندفع شىء ما بين الأقدام ، وحول الأجساد ، وارتسمت ابتسامة غريبة فوق شفتين مسرورتين وهمس صوت أجش :

- يا تاج .. من صاحبك ؟ عرفنى به ، ومن معه ، أنا أريد أن أعرفهما .

وتجاهله صديقى ، وهو يربت على كتفى ويقول :

- هو نهر يتدفق دائما ، ولابد من قطرة نزلت فوق الجبل الاستوائى الأشم أن تصل آخر الأمر لنهاية الطريق ، عند البحر الملح الذى يبتلعها ويلاشيها .

وعاد الصوت الأجش يقول فى صوت مرتفع ملح :

- ياتاج .. من صاحبك ، عرفنى به ، ومن معه أنا أريد أن أعرفهما .

كانت فى عينى تاج نظرة اعتذار وتحذير ، وقال وهو يشير إلى مرافقه القصير، صاحب العينين القلقتين وملامح الفأر التى تميز وجهه الهضيم :

- هذا الأستاذ يحب أن يعرفك ، وهو زميل لنا يعمل فى السعودية وفى الخليج ويسافر أحيانا كثيرة إلى أمريكا ..

وتحرك ذو الوجه الهضيم بسرعة وهو يصيح هذه المرة :

- ماذا .. لا ، أنا مفكر ، تقدمى ، أنا ضد كل المرتزقة .. لا ..

قلت له فى هدوء :

- تشرفنا يا سيد ، أنت صديق تاج وهذا يكفينى ..

وقال تاج :

- ننصرف الآن ولولا أننى مسافر غدا لالتقينا فى الغد ، ولكنى مسافر ، وسأراسلك ..

ومد يده يسوق صاحبه القصير أمامه ، وشد صديقى يدى ليجلسنى وهو يقول :

- أنا لا أحب هذا المكان . فالكلمات المتطايرة فيه تؤذى ولا تفيد . وأنت تعرف أن صديقك السودانى هذا معروف .

قلت :

- كفى ياسيد .. كفى ..

استمر يقول فى إصرار وهو يضغط على ذراعى ضغطا يؤلمنى .

- لا .. هذا ليس مكانى ، أنت خدعتنى حين حددت الموعد هنا ..

ونزعت يده من فوق يدى برفق ، وجلست متنهدا ، ثم قلت :

- مـاذا فى المكان ، هو كغيره .. مقهى ككل مقهى ..

قال :

- كل هؤلاء الناس ، سينقلون كلامنا ، ويريدون أن يعرفوا من أنا ، وهذا يضرنى .. أعنى أن أوجد فى مثل هذا المكان ..

ابتسمت وأنا أقول فى هدوء :

- ومعى ؟ أليس كذلك ؟

وقبل أن يتكلم انبعث ضجيج من جانب المقهى الأيسر ، وصاح صاحبى متوفزا :

- ماهذا ؟

والتفتنا ناحية الصوت .. كان الأفندى الذى يلبس البلوفر قد قلب (الطاولة) بكل ما فيها من زهر و (أقشطة) على الأرض ، وكان يقف يصيح بأعلى ما عنده من صوت .. وهو يشوح بيده فى اتجاه الأفندى الآخر الذى يلبس الجاكيت والكرافات .. وكان صياحه اتهاما للآخر بالغش فى اللعب (وقرص) الزهر .. وكان حولهما أكثر من واحد ، بعضهم ينحاز إلى من يصيح ، وبعضهم يقف إلى جوار شريكه فى اللعب الذى يجلس صامتا هادئا .. وكانت المرأة صاحبة الظهر العارى قد كفت عن لعب النرد ، وعن أكل السودانى ، وعن هز رأسها لكى يتحرك شعرها فى كل اتجاه ليلفت الأنظار ، واتجهت ببصرها إلى

هذه المعركة المفاجئة التى شبت بين صديقين ظلا يلعبان النرد من أول الجلسة ودون أن يلحظها أحد . . وكان صاحب البلوفر يصيح بأعلى صوته :

- أنا أعرفك كما أنت الآن . . أجهزة ، تجلس طول الليل تلاعبنى النرد ، وأنت تسأل سؤالا هنا ، وسؤالا هناك ، وأنت لا تعنى النرد ولا الصحبة ولا الصداقة ، وإنما أنت تريد أن تجرنى فى الكلام لكى تكتب تقريرا عنى .

ولم يجب صاحبه الذى يلبس الكرافت ، وإنما عدلها بيديه ، وقام من مجلسه فى هدوء ، ونظر إليه ومضى ، دون كلمة .

وبرز الجرسون من بين الجميع الذى بدأ يقوم من مقاعده ليتجمهر حولهما ، وصاح :

- والحساب ؟

صاح صاحب البلوفر بأعلى صوته وهو يشوح بيديه :

- أطلبه من الأفندى الذى يدفعون له الكثير ، لكى يكتب عنى وعن الذين يجلسون حولنا ، وعنك وعن كل شىء . خذ منه الحساب . فهو ليس من جيبه هو .

وتحلقت العيون حول صاحب الكرافات ، الذى مد يديه يعدل الكرافات فى موضعها الملائم مرة أخرى . ثم يمد يده إلى جيبه ليخرج منها محفظته ، ويخرج منها أوراق المال الملونة ويدفعها إلى الجرسون فى صمت . ودون أن يتكلم أعطى ظهره لصاحبه ، وللمقهى كله ، ومضى يخرج فى هدوء وحوله مجموعة من الذين كانوا يجلسون متفرقين ، وأخذ الجرسون يعد الأوراق المالية التى فى يده ، ويراجع الحساب الذى كتبه فى ورقة صغيرة فى اليد الأخرى ، ثم رفع رأسه وهو يقول :

- الباقى يابك ، ومازال لك باقى كثير . .

صاح صاحب البلوفر ، وهو يعدل مقعده ، ويجلس فى وجوم :

- الباقى لك . وهات لى قدح قهوة جديد وأضفه إلى حسابه . . وتعال صافحنى فلست أظن أنك سترانى فى القهوة بعد الآن ولزمن طويل . .

وصمتت القهوة كلها .

كان يجلس مكانه ، يبتسم فى صمت ومرارة . وكل من كانوا يجلسون حوله ، يتسللون واحدا إثر الآخر إما إلى مقاعد أخرى ، وإما إلى خارج المقهى ، وحولت المرأة عارية الظهر وجهها إلى الشاب المبتسم الجالس أمامها ، وهزت النرد فى كفها وهى ترميه من جديد فوق الطاولة الخشبية فيحدث صوتا يخرق الصمت المخيم ، وتحرك الجرسون صائحا :

- قهوة مظبوطة للبك . .

بينما همس صديقى وهو يقترب منى بمقعده :

- ألم أقل لك . . هذا المكان لا يصلح لمثلى يا أستاذ .

ومر زكى بشنطة من أمامى ، وجاء عم عبد السميع يحمل حذاء قد انتهى من مسحه ووضعه تحت أقدام كهل عند منضدة قريبة ، وقلت :

- انظر حولك ياسيد ، كلهم مثلى ومثلك ولو أنك لن تعرف أنهم مثلك ، أناس جاوزتهم الحياة ، بقايا مناصب وهيلمان ، وقواعد وإجراءات ولوائح ، وقوانين ، ثم جمعهم المعاش هنا . . لم يعد أحد منهم يذهب إلى مملكته التى ظن أنها أبدية .

قال صديقى وهو يعود إلى مقعده فى هدوء :

- الكل فى سن المعاش والراحة . .

قلت :

- والكل يجلس هنا جلسة المعاش والراحة . .

قال صديقى :

- لست تذهب بعيدا فبالفعل أنا أراهم جميعا ، الجالسون حول النرد ، وحول الدومينو ، وحول الشطرنج ، وحول لا شىء إلا المنضدة الخالية ، جميعهم ، فوق سن المعاش . .

قلت وأنا أبتسم فى مرارة :

- صدقت إذن أن المكان طيب وأن الناس طيبون . .

لم يجبنى صاحبى لفترة طويلة ، وهو يجيل نظره حوله ، وأصوات القهوة التى عادت إلى الحياة تملأ المكان ، وأناس

يذهبون ، وأنـاس يجيئون ، والجرسون يتحـرك فى كل مكان ، وبائع السميط يعود من جديد وزكى حاملا شنطته يهل من أول المقهى وكأنه ما جاء من قبل . . ثم قال :

- صاحبك تاج هذا . . السودانى . هل تثق فيه .

ولم أفهم ، نظرت إلى عينيه ولم أفهم ، أجلت نظرى فى كل ما حولى ولم أفهم . ونظرت إلى عينيه وقلت :

- لا أفهم ماذا تريد .

قال فى تؤدة وعلى مهـل ، وهو يـزن كل كلمـة وكل حرف :

- قلت لك من قبل ليس هذا المكان لمثلى .

وأجلت نظرى حولى ثم عدت أقول له :

- لماذا ؟ هلى سنعود إلى الكلام حول هذا الموضوع من جديد . كلهم يتشبثون بخيط رفيع ، هو معنى الحياة ، المقهى يعطيهم هذا التشبث ، هذا الإصرار على الوجود ، إلى أن يسرقهم لص الزمن الأسود واحدا وراء آخر ، وهم لا يدرون . . يجلسون هنا ، فى صمت حينا ، وفى صخب حينا لا يدرى أحد كم يكلفهم من العناء أن يكـونوا فى المقهى ، ولكنهم آخر الأمر ، وعند مطلع النهار ، وعند مطلع الغروب يوجدون . . أحـدهم عودهم أن يكـون الـطروب الضاحـك ، يحكى النكات ، وآخـر الأنباء ، ويستثير فيهم ضحكة عند من يدرك ما يقول ، وسؤالا هامسا عند من فاته الكلام . ولكنهم آخر الأمر يحاولون أن يتشبثوا بشىء ما يربطهم بـالحياة ، أو بمـا بقى منها لهم وعندهم . . ويأتيهم أن أحدهم تخلف ، لم يحضر ، ثم لا يلبث الخبـر أن يكـون يقينـا ، لقـد ودع ومضى . . ويصمتون ويتردد كلامهم همسا حينا وعاليا حينا ، ولكن أصوات النرد والأرجيلة وصياح بائع السميط والجرسون وزكى صاحب الشنطة يغرقه كل حين . . ثم يمضون فيما هم فيه من أحاديث ، وحكايات وأشياء .

قال صديقى :

- لست أعنى هؤلاء . .

قلت :

- فمن تعنى إذن . .

- الآخرون فالكل يحكى عن الكل . .

قلت :

- هذا صحيح . .

قال وماذنبى أنا ؟

قلت :

- لاشىء . . هى غلطتى . . أحببت أن أريـك أن النـاس يعيشون هـذا . . سمه مـاشئت . . الخوف . . المصالح . . الأمل . . فقط كنت أحب أن تعرفه .

همس :

- تعنى أن كل الأمكنه كذلك . .

قلت :

- ياسيد . . أنت تريد أن يدور بيننا كلام . . وجئت بك ، إلى هذه القهوة ، واسمها بالمناسبة قهوة الحرية لكى تعرف أن الكلام عندى مات .

- لم نتحدث عما جئنا هنا لنتحدث عنه .

قلت :

- ياسيد ، كل الكلمات قلتهـا لك . . فـلا كلمات هناك . . وأنت رأيت ، وأنت عرفت ، فمـاذا تريـد أن تقول من جديد ؟

قال :

- الموضوع الذى أخبرتك عنه ، هو هام جدا ، ولابد لى أن أعرف موقفك .

وكان الرجل ذو اللحية يصيح من جديد .

- النار النار . . عودوا إلى الله . .

قلت :

- لماذا ياسيد ؟ لماذا ؟

قال :

- قلت لك فى التليفون أنهم يعرفون أننا أصدقـاء ، ويهمهم معرفة موقفك من الموضوع .

نظرت إليه وابتسمت . ثم قمت وتركته فاغر الفم مندهشا . وأسرع الجرسون ورائى يصيح يا أستاذ الحساب .

أشرت إلى صاحبى وأنا أقول :

- الحساب يدفعه البك يا جابر .

القاهرة : فاروق خورشيد

قصة

محمد طلب | الشراع والمدى

العينان الواهنتان تبحران فى الزرقة البعيدة . الأمواج الغاضبة تضرب الشاطىء . الصوت يثور . . يتصاعد . مع مرور الوقت يصبح سكونا .

يسكن بصر العجوز هناك . تتشابك الخطوط فوق وجهها الواهن . يتناثر شعرها الأبيض فوق جبينها . تغوص عيناها فى الأفق اللانهائى ، للحظة تتوثب نظراتها ، يندفع البريق فى عينيها الضامرتين .

- ولدى . .

تهبّ . تجرى نحو الكوخ . تعد الحصيرة الباهتة . الحصيرة تغطى أرضية الكوخ . تضع منضدة من خشب السنط فى منتصف الكوخ تماما . تضع شمعة بيضاء طويلة على المنضدة . تشعلها :

- هكذا كل شىء على ما يرام . . فقط

تخرج من حقيبة متهالكة جلبابا يميل الى الزرقة . تعلقه فى مشجب باهت قديم :

- يبدو نظيفا سوف أغسله له فى الصباح

لن يغضب . سأقول له إننى كنت أنتظره ، وسوف أقول له أيضا إننى غاضبة منه . . ترك لى «البلطى» أعددته بالملح والثوم والتوابل ، أكثرت من التوابل كما يحبها .

سأقول له إننى عدت أشعر بالخوف ، وعليه ألا يتركنى طويلا . وإنه يجب أن يفكر جيدا فى الزواج . أود أن أراه سعيدا . تفتح باب الكوخ العتيق فيصدر نشيجا مكتوما . تضع قالبا من الطوب أمام الباب . يتوقف النشيج . تزيل الأتربة المتراكمة على واجهة الباب بكلتا يديها . تعتدل تواجه البحر . تعبىء أنفاسها بالهواء . ترقب الشراع البعيد الراقد فى الزرقة .

آه . يجب أن يكون مظهرى لائقا أمام ضيوفه . . تلملم شعرها . تربطه بمنديل أبيض . تخلع ثوبها الأسود الباهت . ترتدى ثوبا أبيض مزينا بنقوش زرقاء . .

الثوب الذى اشتراه لى من الميناء . . قال إنه من بلاد بعيدة ، من وراء البحار . . يجب أن أسرع تخرج . تسقط الشمس فى المدى البعيد . ترنو ببصرها . تتابع المدى البعيد . الشراع يصغر . عيناها معلقتان بالمدى . الشراع نقطة بيضاء بعيدة . تجلس القرفصاء . تبدو كشىء من تكوينات الشاطىء .

انبسط كفاها فوق ركبتيها . أراحت ذقنها على كفيها . اندفعت الأمواج تضرب الشاطىء فى ضراوة . نسمات ريح هادئة هبت ، الشمعة تخبو ، تذوب . والأنوار تغمر المرسى البعيد بهيجة راقصة .

القاهرة : محمد طلب

قصــة

شتــاء طويـل

حسني محمد بدوي

لا أذكر كثيراً مما حدث فى ذلك الصباح الشتوى الباكر . رأسى ملء بأخلاط من الأشياء والصور . صباح كالقمقم معبق بالضباب ، وكأنى ملقى بين الطحالب الداكنة فى أعماق بحر وحشى عملاق ، وكأن أمواجه المزبدة قذفتْ بى على شاطىء خرب مهجور . أذكر أن شتاء طويلاً دهمنى بعد صيف عصيب ، صيف عام ١٩٦٧ . وكأن أمطاره أغرقت المدينة . . انقضى الصيفُ بلا مصطافين . صيف بلا أجازة . الشواطىء خالية من المظلات ، خاوية من الناس ، من كل مباهج الصيف وأفراح القلب . الكبائن جميعها : عُلب مغلقة الأبواب ، مهجورة الطرقات . الرمال : شريط صحراوى مقفر ، لا تُرى على طوال امتداد سور الكورنيش سوى أشباح . أشباح قليلة وراء موجات من غبار الشمس المتوهجة . أشباح جنود شبان ، يحملون بنادق على أكتافهم . يذرعون الرصيفَ الخالى جيئةً وذهاباً ، فى رتابة وملل . لاذ سكانُ المدينة ببيوتهم . اختفوا وراء الجدران والنوافذ المغلقة .

وجاء الخريفُ ، ثم انقضى . وغرب قرصُ الشمس الدامى مرة ومرات لا عدد لها وراء قلعة (قايتباى) . تغرب الشمسُ دائما كدمعة ثاكل . سمعتُ صوتاً مجهولاً يقول : (وَفَد على المدينة مهاجرون بؤساء) . انفطر قلبى وقلتُ لنفسى : (كلنا مهاجرون ، كلنا أغراب . .) . والناس أطياف شوهاء داخل توابيت من زجاج مصهور جمرى ، زجاج شفاف ، أرجوانى اللون متموج كرمال الصحراء الكابية ، تلك التى تسفيها عصفاتُ الشتاء فوق أسلفت شوارع المدينة الخالية . رمال صفراء تغطى سوادَ الأسلفت . يختفى السوادُ تحت كثبان النزيف الأحمر القانى . الأحمر يتجلط . يتجمد . يصير أكبادا زرقاء ، سوداء . ولم يرجع أخى مع الراجعين من صحراء سيناء !

بعد الصيف ، بعد الخريف ، دهمنى شتاءٌ طويل طويل ، وجدتُ نفسى فى قاع قمقم معبّق بالضباب ، فى سراديب قوقعة زلقة تراكمتْ على ظهرها الخشن طحالبُ وأعشابٌ ، وعفنُ اليود ، وأملاح جليدية . بدتْ لى المدينةُ كديناصور خرافى نَفَق منذ قرون ، واكتسى ظهرهُ بكل هذه المخلفات ! ووجدتُ نفسى كالأمية . الأمية تبصر فى الظلام بلا عيون . وتوقف هطولُ المطر وهدأت رياحُ العاصفة ، وبدت السماءُ بلا لون ، غائمة غيمة مغرب دائم . ومشيتُ فى أزقة هبطتْ بى إلى سور البحر حيث ترسو كلُّ زوارق الصيد الصدئة ، إلى مبنى محكمة مغلقة الأبواب . ومررتُ بنصب الجندى المجهول الذى بُنى للمجهول منذ زمن مجهول ! أما المقاهى والمطاعم والفنادق فقد لاحتْ فى ناظرى كشريطٍ سميك متلاصق من الأحجار ، والأسمنت ، وقشور الصدأ ، ودموع

الرطوبة ، كتلة خاوية بدت لى هى الأخرى كمومياء مارد متفحم مخمور ، سقط . لفظته الأمواجُ جسداً غريقاً منتفخاً . وخيّل إلىَّ أننى أرى كل هذه الأشياء وأنا قابع فى قاع ، ثم صحوت قليلا فتنبهت إلى نفسى فرأيتنى فوق رصيف الشارع بقعة دكناء ، يعصف بها هواءُ الصباح المغبش . وظللتُ أمشى وأنا أقول لنفسى : «الناس نيام ، إذا ماتوا انتبهوا» . وأنا أتجول وحيداً .

غادرتُ ميدان (عرابى) . اتجهتُ إلى البحر . جندى السواحل يخفى وجهَه داخل ياقة معطفه السميكة . وحده هو أيضا على ذراع الكورنيش . ذراع يمتد ألف ميل ، يبتره الالتفافُ ، ويتلاشى فى الالتواء . ذراع ممدود كثعبانٍ نائم فى خبث منذ قرون . وها هو تمثال (سعد زغلول) منتصب فوق نصبه العالى ، عالى الهامة ، طيف منسى يتدثر بمعطف صدىء ، المعطف فى وشاح من الطل والندى وغبار الملح . يواجه على بحر الميناء الشرقى الشواطىءَ المترامية الأطراف وراء الضباب ، وبخار الأمواج ، والأفق البعيد .

ظللتُ أمشى على غير هدى . فى داخلى : انكسار . انشطار حاد ، كأن كيانى من الداخل ألواح متداخلة من زجاج هشٍ مصهور نازف . مصابيح الشوارع لم تُطفأ بعد . بدتْ كأقمارٍ مخسوفة منسية . تخطيتُ قضبانَ الترام . صعدتُ ربوةً من الأسلفت . واخترقتُ متاريسَ حديدية ذات نصال حادة . اجتزتُ كوبرى محطة الجامعة فى حى (كامب شيزار) . تفتّح الأسفلتُ تحت التراب المبتل تحتَ قدمى ، عن أرض خلاء ، تحوطها فى نصف دائرة بيوتٌ وعمارات . نصف الدائرة الآخر منفتح على سماء غائمة ، على أرض حديقة خلاء ، خربة مهجورة .

رأيتُ تحت شرفة قديمة آيلة للسقوط كلباً أجرب بائساً . مشى خطوات بأقدام عرجاء . توقف بجوار باب حديدى مغلق . هرش بأظفاره . تطوّح وكاد أن يسقطَ على جانبه الأيمن . تساند على الجدار . رفع قدمه اليسرى ووضعها على قالب من الحجر . قرأتُ كلمةً مكتوبة فوقه : «انتخبوا» . لم أرَ كلمات أخرى . رأيتُ أحجاراً أخرى مبعثرة ، هى جدار بيتٍ مهدم . أفضى بى المشى ، داخل الحديقة ، إلى إحدى الأرائك الخشبية . أضلاعها كعظام رميم . رميم حيوان ضخم مهول ، نَفَق منذ ألف عام .

وجدتُ قبالتى مبنى «كلية الهندسة» . وجدتُه شاهقاً رابضاً فوق أرض مرتفعة فى شموخ ورسوخ . أحسستُ بطعم الحموضة يملأ حلقى ، عاودتنى تقلصات معدتى . قال لى طبيبُ القومسيون : «اجازة ! راحة طويلة !» . وأنا ما أزال فى إجازة منذ زمن ، منذ سقط سروالى عن جسدى فى حجرة الكشف الصفراء ، منذ سال البولُ على بلاط الأرض ، وانطلقتْ من الركن ضحكةٌ خافتة . ضحكةٌ نسائية . وسقطتْ عينا ممرضة من وراء (البارافان) على جسدى . وتوارتْ ابتسامتُها الناعمة خلف زجاج نظارة الطبيب . فى اللحظة التالية : سمعتُ الطبيبَ يطلق السبابَ والشتائم فى وجه مريض آخر تقدم بعدى للكشف . طرح جسدَه المسلول على سرير نحيل وعرّى صدرَه العَظمى . أنا فى راحةٍ منذ هذا الزمان الغابر . أنا الآن فى شتاء طويل لا ينقضى !

جلست على الأريكة فى الأرض الخراب . واستبد سؤالٌ مبتور برأسى الموجع بنفس السؤال الذى همستُ به فى أذن الطبيب قبل أن يأمرنى بخلع ملابسى فى حجرة الكشف الصفراء : «أخاف على صحتى من الخوف . . ومع ذلك بى رغبة فى الموت . . فكيف . .» لم أكمل سؤالى لأن جبهتى الملتهبة ارتطمتْ بنظارة الطبيب فقال لى : «حاسب ! أنت أعمى !» . وتحرّك كفى ، وكدتُ أهوى على صدغه المحمر بصفعة قوية . كانتْ ذراعاى ساقطتينِ عند ركبتى فى خور وخدر ، فعجزتُ عن رفع الذراع اليمنى والكف ذات الأصابع الطويلة المبتلّة بالعرق . خطر لى أن أدس سبابتى فى عينه . لكن زجاجَ نظارتِه برَقَ فى عينى تحت شعاع ضوء خاطف ، ولاحتْ لى الرمالُ السائلة الكابية وقد ملأت المكان كشلال يتدفق من النافذة فى تلك اللحظة رأيت عبر نافذة العيادة نافذةً أخرى . يفصل بين النافذتين خلاءٌ ضيّق عفر . النافذة الأخرى مفتوحة على حجرة واسعة ، مخزن لأحد المتاجر ، تكتظ أرضيتُها وحوائطُها القديمة بأكداس ورزم من الورق الخام ، محزومة بشرائط من الصفيح الصدىء ، فى جوانبها المعتمة بعض الصناديق ، وسلاسل حديدية ، وميزان ، وأشياء أخرى لم أتبين ملامحَها . كان يتدلى من

السقف ذى الأضلاع الخشبية المتآكلة سلكٌ كهربائى متسخ ، ينتهى بمصباح صغير مغبر ، داخله ذبالة من الضوء الأصفر المخنوق . سمعتُ صوتاً خافتا يصدر من حلق إنسان يتغرغر يقول : «مفقود ! مفقود !»

شعرتُ أننى أسقط من حالق فى هاوية سحيقة . وجدتُ نفسى فى الدهليز المعتم ، فى فناء العمارة . وقفت على عتبة الباب لحظات طوال مستغرقا فى هذا الخلاء البخاري ، الخلاء الضيّق الفاصل ، فى الشارع النحيل ، بين بابين متقابلين ، بابى عمارتين قديمتين . عندما وجدت نفسى أمشى على رصيف شارع (البوسطة القديمة) ارتدّت فى خيالى صورة مخزن الورق وجوفه المعتم الملىء بأكداس من الجرارات ، والجنازير ، وعجلات دبابات مخلّعة صدئة ، وكأن تحت تروسها ألف جمجمة نخرة !كنتُ ما أزال أهمهم وأغمغم : « . . وهم . مجرد وهم . الشوارع . العربات . روائح التوابل والبخور والمخللات ، الصادرة من البراميل . كلمات السابلة . حركات شفاههم وأيديهم وأرجلهم ، ونكاتهم وضحكاتهم : وهْمٌ ! وهم ! أنا وَهْم ! أنا مريض ، ولمحتُ رأسَ طفل حليق ، ملقى على صدر أم متكوّمة على رصيف ، مسندة ظهرها المتقوس على باب دكان مغلق . وصوتٌ غريب ، صوتٌ رائق ملأ مسامعى : «ياربى ! اللّهم مهما عذبتنى بشىء فلا تعذبنى بذلّ الحجاب !» . وأذكر أننى خرجت فى تلك الليلة أضرب على غير هدى فى ذلك الزقاق الممدود المظلم ! وسمعتُ أصواتاً كثيرة كسوائل فى مغلاةٍ تفور وتمور : دع ما لقيصر لقيصر . . وصعدتُ درجات عديدة ، وفتحتُ بابَ شقتى ، وطرحتُ جثتى فوق السرير ، ورحتُ فى النوم حتى مطلع الفجر . تسلل نورٌ رمادى خفيف من خلال خصاص النافذة . ثم هبطتُ الدرجات مرة أخرى وظللتُ أمشى . وها هى الدنيا هنا خلاء ، ولا أحد يجلس فى الحديقة الخربة سواى .

الشمس ما تزال غائبة . أضلاع الأريكة الخشبية كأضلاع ديناصور نَفَق منذ زمان بعيد . قلتُ لنفسى : «المشى كا لقعود . النوم كا لموت . الاجازة كا لعمل . فما الفائدة ؟! الاجازة والراحة وأقراص «التربيتوزول» - وحقن «الترای بی» .

وضاعتْ مباهجُ الصيف ، وذَوَى وجهُ الصبى ، وجهُ الشاب ، وجهُ أخى . لكنه لاح لى من وراء جدار المبنى الشاهق الماثل أمامى . لاح لى طيفُه صبياً صغيراً يوم أخفى علبةَ أقلام الرسم الملوّنة فى كيس كراساته ، ليخلو إلى نفسه ، فى ركنه من الحجرة ليرسم : شجرة ، زورقاً ، وردة ، نجمة ، شمعة ، بيضاً ملوّناً . . وظللتُ أبحث عنه وعن العُلبة ، حتى وجدتُها فى قاع درج مكتب أبى القديم ، وضحكتُ وضحكنا معاً . كان زماناً ضاحكا . انطوى كلُ ذلك فى السراديب ، والقماقم والمحارات ، وملابس الجيش الصفراء ، والرمال الحمراء ، والكثبان الدامية ، وجنازير عجلات الدبابات المنصهرة المتفحمة ! . . كنا صبيينْ ، تلميذيْن ، نستذكر دروسَنا معاً ، نهرب ، نروغ من المدرسة معاً ، نشترك فى مسيرات المظاهرات معاً ، ثم نلوذ بإحدى دور السينما فى حفل الساعة العاشرة صباحا . . معاً ، ونتفق على ألا نفشى أسرارنَا لأحد ! . . وفى إجازات الصيف ، نندفع نحو شاطىء البحر ، ننتزع من بين الصخور ثمار «الريتسا والجاندوفلا» ، ونلتقط (الكابوريا) بالأسياخ ، تحت الشمس المتوهجة بالأمل ، نملأ الصدرَ بنسيم الصيف المنعش ، ونتلقى بوجهٍ ضاحك فرح رذاذَ الموج والملح .

ضاعتْ مباهجُ القلب ، فصار كلُّ شىء كالأمية . الأمية عمياء وترى . أنا مريض . ذراعى شعثاء ملقاة على ظهر الأريكة ، تنتهى بكفّ . للكفّ أصابع ، للأصابع بصمات بصماتى غير بصمات الشخص المجهول الذى سيركّبون قلبى فى صدره ، ويعيش به من بعدى أياماً وأعواماً ، لتستمر الدنيا فى لعبتها السخيفة ! على جفونى المحتقنة المتورمة ذراتُ تراب ، وعلى زجاج نظارتى السميك قطرات مطر صغيرة جافة .

لمحتُ من مجلسى هنا فى الحديقة خندقاً ، بدا مثلَ دودةٍ حلزونية . حفروا خندقاً . الخندق للاختباء فى قاعه . غرسوا على سطحه مواسيرَ تهوية . هل يخشى سكان الحى هنا الموت ؟! . هُم الآن نيام . هُم لا يحبون الحياة . وعلى حافة الحفرة شجرة عتيقة ، غير مورقة . شجرة عجوز جافة عارية مقتلعة الجذع ، منكفئة فى إعياء . ناءت بحملها الثقيل ، فتداعتْ للسقوط ، هجرتها العصافير . فروعها داخل الحفرة . تعشش فيها الآن الجرذانُ . كأنها

تهاوت منذ ألف عام ، وظلت هكذا فى وهـدة الصمت الأبـدى . صمت مقبض راسـخ . فى الجـوار : جبـل (شلبـوته) . سكـانُ الجبل من الأعـراب الذين يـرعون الماعز . هُم يحبون الدفء . يشعلون (راكيـةَ) النار من خشب الأشجار الشائخة . المتسكعون المفلسون لا شك مرّوا من هنا كثيرا ، واقتلعوا منها بعضَ الفروع . سرقوا أعوادَها ، وباعوها للشبان طلبة كلية الهندسة المشيّدة فوق الربوة ، على الطراز الفرعونى المهيب . والطلبة بدورهم علقّوا على الفروع الخشبية لافتات ، واستعملتها مخلوقاتٌ غريبة هراوات . وانطلقت أفواجُ الشبان فى مواجهة بنادق وقنابل مسيلة للدموع .

كنا فى زمان مضى نلتقى هنا عندما كنا نحن أيضا طلبة فى المدارس . وكان فى الحديقة هنا عشب أخضر وأزهار . وها هو قط عجوز يتسلل من الحفرة قابضاً بـأنيابـه على جرذ ! سيان عندى أن أقوم وأمشى ، أو أظل منطرحاً على خشب الأريكة ! لمحتُ من خلال قطرات المطر الجافة على زجاج نظارتى جباهَ دكاكين قليلة ، لاحتْ تحتها أنصافُ أبوابها مغلقة ، أنصافها الأخرى متوارية وراء – أسفلت الشارع المحدودب . فوق الأسفلت بخار الندى ، ترتعش فيه ألوان الطيف ، وغلالةٌ من أنفاس الأرض السمراء من وراء ذلك كله ، لاحتْ بقعٌ آدمية متواثبة . بعد لحظات ، رأيتُ غلمانا يقتـربون . تـرامتْ إلى سمعى أصواتُهم . دخلوا أرضَ الحـديقـة . فى صبـاى كنتُ أحس بسـلام مطلق . لما كبرتُ أصبحتُ معلماً للغة الضاد . أقف فى حجرة الدرس وأقول لتلاميذى :

«مـن ، إلى ، عن ، عـلى ، فى ، ربَّ ، البـاء ، الكـاف ، حـروف الجَـر يـاأولاد . حـروف تجُـر مـا بعـدها . . ! ، ، علمتُهـا لأمثال هؤلاء الغلمـان . وفى صباحِ يوم دفعتُ بابَ حجرة الدرس ، وبدنى يـرتعش وسألت – التلاميذ :

– مافائدة حروف الجرّ ؟ !

ودخل مفتشُ المنطقة التعليمية ، وسمعنى أردد هـذا السؤ ال ، فصاح غاضباً :

– من فضلك ياأستاذ ! تفضل !

وغادرتُ حجرةَ الدرس . وفى فناء المدرسة قال لى :

– اذهب إلى الطبيب . إلى المستشفى !

وظلتُ أردد السؤالَ : «مـا فائـدة الجَر . المفرد يُجر بالكسرة . فلماذا تُجَرّ (مصر) بالفتحة ؟ لماذا تُمنـع من الصرف ؟ فأى شىء إذن يجرّ أىَّ شىء . وأنا كالأمية هى تَرى بلا عين ، وأنا أرى فى الحلم بلا حجاب ! ، ، .

دخـل الغلمـانُ أرضَ الحـديقـة ، واقتـربـوا ، وهم يتصايحون . رأيتُهم يشدّون حبلاً رفيعاً . ينتهى الحبلُ فى قلب الشجرة بين الفروع والأغصان . تراءى لى فى طرف الحبل هيكل «طيارة» من الورق ، وصلبان من البوص . تصايح الغلمان . هللوا . تحلّقوا حول الحفرة . شدّوا الحبلَ . تعقدتْ تلافيفُه مثل شَعر سنّارة صيدِ السمك . هبط بعضُهم إلى قلبِ الحفرة . راحوا يشدّون . انقطع الحبلُ . خفتتْ أصواتُهم ذات الأصداءِ الطيورية . جذب كلٌ منهم ضلعاً من البـوص . شعرتُ بـرغبة فى اللعب معهم . لكن جسمى مخدّر وثقيـل . اكتفيت بـالتفرج والتـأملِ ، التفـرج عادة الكسـالى والمتخلفـين . تبعـثر الغلمانُ فى رقعة الأرض الغارقة فى الصمت والنوم ، وبرك الماء الآسن . كانوا يلعبون لعبة «عسكر وحرامية» – ولعبة «الأنبوثة» – يخفون أشياء ومن يكتشفها يغلب ! ظهروا ثم اختفوا . لا أعرف كم مرّ من الوقت . كنتُ أسمعُ صياحاً وزعيقاً . كنتُ أرى الغلمانَ بقعاً آدمية مبعثرة ، تتحرك وراء غـلالات الهواء : هـلامية مـرتعشـة تصـطخب فى داخلها أمواجٌ من الرمال الحمراء . تثور وتفـور وتمور . فجـأة ، رأيتهم فى مـواجهتى يشيـرون إلى الحفـرة بأصابعهم . يصيحون فىَّ بأعلى أصواتهم :

– ياعم ! ياعم ! فى الحفرة رجل ميّت !

انجابتْ السحابات الحمراء . لم أرد . بعـدوا عنى . بقيتْ صبيةٌ . ظلتْ واقفةً أمامى تشدّنى من ذراعى الملقى علـى حافـة الأريكة . ربمـا كانت بكـماء . ربما صـدمها رعبٌ . لم أرد عليها بكلمة . جـرتْ بعيداً فى أثـرهم . كانت أصداءُ أصواتهم تسبقهم . لوكان قلبى قد كفَّ يوماً عن النبض ، وهوى جثمانى بارداً داخل حجرتى الصماء . لما عرف ذلك أحدٌ ! أما الضابط فى فناء الثكنة العسكرية فكان يقول لى كلما توجهتُ لمقابلته : «لم يرد الينـا اسمُه بعد ! مايزال من المفقودين !» . سمعتُ كلماته البـاردة

وسحبتُ يـدى من يـده ومشيت . الكفنُ من خيش أو حرير ، سيّان عندى . فى الظهيرة يمشون . فى المغرب . ينسون . وغداً كلُّ شىء يصير شيئاً آخر الأيدى تصافح ، تعزّى ، ثم لا تلبث أن تبارك .

لا أعرف كم مرَّ من الـوقت . وجسمى ثقيل . ومن نكد الدنيا أن أشترى النـومَ بأقـراص «التريبتـوزول» . الخندق هناك : فجوة سوداء مثـل دودة ، مثل طلسم . عنـدما أفكـر فى شىء أجده أحيـاناً يقـع من رأسى على الأرض ويتحدث عنه بعضُ الناس !

غاب صياحُ الغلمان وراء الأسلفت المحدودب . وجاء رجالٌ . توافد خفيرٌ وبوابٌ ، وخفيرٌ آخر وبوّاب آخر . نزلوا من البيوت والعمارات . ظهـر بعض سكان الحى هنا . رأيتهُم فجأة واقفين فى التفاف دائرى حول الحفرة الملتوية . رأيت عيونَهم شاخصة فى القاع المظلم . لم تكن بى حاجة أو رغبة فى القيام والتفرج . ظللتُ جالساً على خشب الأريكة . تواردتْ مع هبّات الهواء همهمات خافتة : «جيفة شاب ميت !» قلتُ لنفسى : «الجيف ملقاة فى كل مكـان» ليس الأمر ذا بـال ! ولا شىء مؤكـد عـلى أيـة حال ! . . حتى تلك الأخلاط الطفيلية التى فى أمعائى لا أعرف ما هى ؟ ما أسبابها ؟ ربما هى الحموضة . الكبد . التهـاب المـرارة.الـزحـام . حصى الـرمـال فى الكـلى . القـومسيون الـطبى . النـوم . الصمت . مفتش اللغـة العربية . الشجرة . عربة المشرحة التى اقتحمتْ صمت الحديقة ، وارتـطمت عجلاتهـا الهوجـاء ببرك مـاء المطر فدهمنى رذاذه . ربما كان السبب : رجال الشرطة . ربما النقّالة وفوقها الجثة . لم أغادر مجلسى . ظللتُ منـطرحاً عـلى الأريكـة . أرمق المشهَـد : بقعـاً آدميـة ، أسلفت محدودب ، مبنى الكلية . جذع الشجرة المقتلع ، جذورها الجافة الناتئة كمناجل أسطورية . الصداع يوجع رأسى . سـألنى رجال الشـرطة أسئلة عـديـدة . ابتعـدوا عنى . الحديقة خاوية قفراء . سقطتْ نظارتى . تركتُهـا مقلوبة على ذراعيها . انداحتْ الأشياءُ فى عينى . التحمتْ حدودُ المرئيات . غامتْ ملامحُها الدقيقة . نظارتى همزةُ الوصل بينى وبين الشوارع ، والـرمال ، والبحـر ، والأشياء . قطّبتُ حاجبى . يلفنى الصمتُ فى أعطافه الغريبة ركزتُ بصرى على طابور من النمل ، رأيتُه يزحف نحو صرصار ميّت . كـان جثمانُ الصـرصار مسجى بجـانب الذراع اليسرى لنظارتى . خطر لى أن ألتقط النظارةَ . بعد ثانية واحدة اجتاحنى شعور قوى بالرغبة فى تركها هكذا ملقاة . خطر لى أيضا فى نفس اللحظة أن أؤجل التقاطَها وفحصَ زجاجها . طـابور النمـل خيطٌ أسود رفيـع : يتحرك . رمقتُ ظهرَ الأرض هناك فرأيته غير محدودب . رأيتُ كلَّ شىء ملتحماً بكل شىء ، رأيتُ كلَّ شىء ذائباً فى غيمة رمادية . لم أرَ شيئاً محدداً . ولا أذكر كثيراً ممـا حدث فى ذلك الصباح الشتوى الباكر . أحاول هنا الآن استرجاع ما ترسّب فى ذاكرتى . عندما اقترب منى رجالُ الشرطة . وقف فوق رأسى ضابطٌ يـرتدى حلةً سـوداء ، تبرق فى حلكتها المتموجة دوائرُ صغيرة ذهبية .

- سـألنى الضابط لـماذا تجلس هنا فى هـذه الساعـة المبكرة . . وحدك ؟

لم أرد . سألنى سؤالاً آخر :

- الطالب الميّت قريبك ؟ هه ؟

سألتُه على الفور :

مَنْ قتله ؟

عاود سؤاله فعاودتُ سؤالى :

- مَنْ القاتل ؟! .

صاح الضابطُ :

- الطالب الميّت قريبك ! عليكَ أن تتسلم الجثةَ من مشرحة الإسعاف بـ«كوم الدكة» بعد أخذ الأقوال وقرار النيابة ، وستتولى أنت دفنَها فى صمت وبلا جنازة . . أو نتولى نحن ذلك ؟ ، ،

قلتُ لـه :

- تـوليتُم أنتم ذلك بـالفعـل ! فَمنَ الفـاعـل ؟ . . الفاعل فردٌ مفرد أم جمع مذكر سالم ؟!

وأشحتُ بـوجهى . رفعتُ رأسى . أرحتُ عينى . رمقتُ الربوةَ . سـطحَ مبنى الكلية . النـوافذَ . البـاب الكبير . الأعمدةَ العالية الراسخة . السورَ الحديـدى . ظلَّ الضابطُ مرصوداً فى مواجهتى لا يغادرنى ، ومن خلفه بعض الرجال متناثرين كالخفافيش على أرض الحديقة . تفحّصنى الضـابطُ بنظرات مـريبة . طـوقنى حضـوره .

سدّدت عينىْ إلى عينيه . رشقتُها بنظرةٍ قوية مركّزة . اعوجّ فكه السفلى . احتقن وجهُه . اهتزّ عوده . تراجع . ابتعد جسمُه الملفوف فى بذلةٍ سوداء متموجة . انطفأ بريقُ الأزرار الأصفر . شحَبَ ظلُّه . استحال بقعةً بلقاء .

تراءتْ لى أرضُ الحديقة مترامية الأطراف . رحبة . تتخللها بركُ ماء صغيرة . يكسو أطرافَها زغبُ عشبٍ أخضر . الشجرة منكفئة على الحافة الرهيبة . النظارةُ ماتزال فى مكانها بين الحذاءين . اختفى طابُور النمل . الصمتُ ثقيل . اجتاحنى شعورٌ بأن كل ماحدث لم يحدث . وفى نفس اللحظة ، أشعر أن شبح الضابط وأطياف رفاقه يتسللون هناك فى الشوارع الخلفية ، ويتلصصون من خلال جدران البيوت النائمة ، ويتربصون ، ويلعبون فى الخلاء والثكنات ، ويذبحون الغلمانَ ، ويدفنونهم فى الأفنية والخرائب والخنادق ، ويهيلون على جثثهم رمالاً حمراء . أنا خائر القوى . مخدّر . نائم كسكان الحى هنا . الكل نيام وراء النوافذ المغلقة . لا أحد فى الحديقة . هل أقوم وألتقط نظارتى وأستأنف تجوالى ؟! . إننى مكدود . محموم . خجل من وجودى . والشتاء مايزال طويلاً . . طويلاً وعيناى تحملقان فى زغب العشب الأخضر . . ولا أعرف متى سأقوم من مجلسى هنا . . ولا أين سأذهب !؟

الاسكندرية : حسنى محمد بدوى



حدث استثنائى في أيام الأنفوشى

محمد جبريل

بعد أن استقرت السمانة فوق الصارى المرتفع ، الخالى من العلم ، فى الجانب الأيمن من سراى رأس التين . . ألقت نظرة متأملة على مبانى السراى من حولها ، والحديقة الواسعة يحيط بها سور مرتفع كحدوة حصان ، والمبانى المقابلة للشاطىء تآكلت واجهاتها بملح البحر ، والقوارب الصغيرة تناثرت فوق الرمال ، والشاطىء - وطريق الكورنيش - فى تلك الأيام الخريفية التى تخلو من الحركة . .

تقامزت السمانة فوق الصارى ، وتهيأت لمواصلة الرحلة . لكنها - فى قرار مفاجىء - غيرت طريقها ، وعادت إلى شواطىء أوربا .

*

فى اليوم التالى ، قدمت - فى الطريق نفسه - ملايين الأسراب من السمان ، غطت الشاطىء والشوارع والأزقة وأسطح البيوت ، تهادت - من الأبواب والنوافذ - إلى داخل الشقق والدكاكين . حتى الكبائن القليلة ، المغلقة ، فى امتداد الشاطىء ، استطاعت - بوسيلة ما - أن تنفذ بداخلها .

بدا للناس - من كثافة الأسراب ، ودقة تنظيمها ، وانتشارها فى كل الأمكنة - عجزهم عن المقاومة . مالوا - مؤقتا - إلى التريث ، فرحلة السمان لا تعرف التوقف .

*

هل يعد السمان نفسه لإقامة طويلة ؟ . لم يحاول أن يضايق الناس ، ولا أن يسطو على ما يمتلكون ، أو يدس منقاره فى شؤونهم الشخصية . أهمل حياتهم ، فهو يحيونها بمثل ما اعتادوا : النوم والصحو والعمل والنقاش والفصال والأخذ والرد واجترار الذكريات . أحسنت مجموعاته الانتشار ، فهيأت لنفسها الرزق . اكتفت بحجرة فى نقطة الأنفوشى تدير منها أحوالها ، أفرزت من بين أسرابها كل ما تحتاجه من جنود وعلماء وحرفيين وموظفين . حتى الصغار أقامت لهم مدارس ودور حضانة فى حنيات السلالم بالأدوار الأرضية . أغنت الناس عما ألفوه - فى الزمن الخالى - من الجرى وراء أسراب السمان ، حتى يهوى مجهدا فى أيديهم ، فتنازلت - بطيب خاطر - لموائد الطعام ، عن مرضاها والمصابين فى حوادث .

*

لم يعد فى الأمر ما يريب . استفاد الناس من حياة السمان بصورة مؤكدة : النظام والهدوء وحب العمل - والكسب - والميل إلى عدم السهر . لكن شيئا ما مقلقا ، تحرك فى النفوس ، وتصاعد بالهمس ، أثاره الملل

والمخـاوف والأسئلة . لاحظ النـاس أنهم لم يعـودوا يتصرفون بمثل ما اعتادوا ، وتنبهوا - وإن متـأخرا - إلى ملايين الأعين والأنفاس القريبة ، والمقاسمة فى المكان مهما كان شخصيا . خلت التصرفات من العفوية التى كانت سمة أيامهم السابقة . بدا لهم استمرار الوضع - بصورته الحالية - غاية فى الصعوبة . تهامسوا ، وعقدوا الجلسات السرية ، وتبين لهم - بعد نقاش طويل - أن السكوت عن المقاومة - رغم كل شىء - طريق إلى الجنون .

مسقط : محمد جبريل



قصــة

تأشيرة خروج

معصوم مرزوق

تجمعوا فى صرة الميدان .

زحام كثيف . دائرة تتسع . صخب . عرق . لهاث .

فى مركز الدائرة ، نائماً فى هدوء واستكانة ، فوق ملامح وجهه الصبى المجهد

ابتسامة متقهقرة . . .

جلبابه بالكاد يستره ، ولكن ساقيه النحيلتين تطلان منها كعودين من القصب الممصوص ، فى نهايتها قد مان مفرطحتان عليها طبقات من الطين والوسخ . .

- جاء من قريته ماشياً !

قال رجل . مصمصت امرأة شفتيها ، غمغمت :

- مسكين . . !

إبتسم شاب تتعلق بساعده فتاة ممشوقة ، قال متهكماً :

- ليعلم الغزاة الريفيون أى مصير . . !

قرصته الفتاة فى الوشم المرسوم على راحة ساعده حين كان أحدهم يتساءل :

- كيف مات ؟

سارعت سيدة فاضلة بالقول فى لهفة :

- لم يمت . . انظروا إلى ابتسامته . .

قالت أخرى متعجبة :

- أنا لا أرى سوى دموع فى جفون ميتة :

التفت إليها كهل رث الثياب منزعجاً وهو يتساءل :

- هل يبكى الميتون أيضاً . . ؟

قهقه البعض وتأسى الآخرون . . الزحام يشتد . . الجميع يريدون التقاط الصورة . . يتدافعون ، يتشاجرون ، لا يريدون أن تفوتهم اللحظة ، والصبى هادىء مستكين . . . .

بعد معاناه تمكن الشاب اللامع الأنيق من اختراق الأبدان المتراصة :

- أفسحوا . . أنا طبيب . .

أفسحوا . . دنا منه . . انحنى عليه . . جس النبض . . رفع بسبابته الجفن المتصلب ، كانت الحدقة العسلية مسترخية فى الجانب الأيسر لكنها ترسل وميضاً خافتاً يتسلط كاتهام مبهم ، انعكست عليها صورة الزحام فى ومضة أرعدت الناظرين فأوجسوا ثم عاد الجفن يغطيها ، وقف الشاب متنهداً ، ومن طرف أنفه الأقنى قال للمجاورين فى تأفف :

- مات . .

أمطرته الأسئلة :

- جوعاً ؟

- حادثة ؟

- برداً ؟

- خوفاً ؟

- ظمأ ؟

حتى رأسه متفحصاً فى الوجه الهادىء المستكين ، ولوى شفتيه ممتعضاً وقال متسائلاً :

- ألا تشمون الرائحة .. هذه جثة تعفنت منذ زمن طويل ؟

أخرجوا المناديل ودسوا فيها أنوفهم بينما اقترب آخر وفتش الجيب الوحيد ، أخرج منه بطاقة خضراء متآكلة تشربت بقع العرق الصفراء ، قلب أوراقها ، ثم لاح على وجهه الاندهاش .. لا صورة ، لا اسم ، لا عنوان ..

كل ما هنالك : تأشيرة خروج ....

بدأ الزحام ينقشع ، والمناديل فوق الأنوف ، والأسئلة تتطاحن :

- جوعاً ؟
- حادثة ؟
- برداً ؟
- خوفاً ؟
- ظمأً ؟

......،......،......،......،......،......

القاهرة : معصوم مرزوق



أغنية النهر

جميل مـحى

افتتاحية :

قديما .. كان النهر
قديما .. كان الشعر

يدفعان بالطمى والحكمة فى شرايين القرية القابعة فى جنازة الصمت تزرع الرقى فى ضلوع النهر . توشوش الحب وتعد ثياب العرس لمواسم قادمة .. فيتزواج العشاق وتلتئم الأسر حول عازف الربابة العجوز يقص عليهم سيرة الهلالى والزناتى خليفة . تتبعه القلوب المسلوبة بسرحة العين .. بعيدا .. بعيدا ..

علمتهم حكمة النهر أن الشر قدر لا يلبث أن ينسحب تلقائيا فى نفس الوقت من كل عام .. وأن دورة الزمن تهد أعتى الجبال وما عليهم سوى قليل من الصبر يثمر الحب ، وتسترد الحقول الحزينة ضحكتها الخضراء ، تخفيها فى عباءات الجازورين والكافور من شر العين والريح وينساب فى هدأة المساء ناى الشاعر يحلق بهم بعيدا يستبدلون كلماته وإيقاعاته الثابتة بإيقاع حياتهم المضطرب . يحمله الهواء عبر الحقول ممزوجا برائحة الطلع ورصاص الزفاف ، لو صبر القاتل على المقتول ..

- ١ -

نفخ (العبد) دخان الجوزة بقرف :

- هذا الحى الفقير سيفقرنى معه .

- بضاعتك يا معلمى هى السبب . هؤلاء الناس لا يجدون ثمن رغيف الخبز وأنت تبيع المستورد .

همس رجل يعبر الشارع بجوار الكشك الذى مَنَحَتْه الحكومة للعبد بعد خروجه من السجن فى أذن زوجته مشيرا إلى جروح قديمة تتخلل بشرته السوداء .. أسرعت الخطى متسعة الحدقتين .

لم يكن أحد يجرؤ فى الماضى أن يشير إلى وجهه .. منذ أن عاد العبد إلى قريته النائية بعد غيبة ثلاث سنوات ولا حديث للناس سوى سيرته .. يجترون حكاياته التى اختلطت بارادة قوة غريزية تمزج الواقعى بالمتخيل . كان ارادتهم الموتورة .. يذود عن نساء الحى ويفض نزاعاتهن كأنه رجلهن الوحيد ، تلوذ اليه النساء والرجال لاستعادة ما يغتصبه غريب . كُنَّ يقسن مشاعر الرجال بحجم هذا الغول الذى بسط ظله على القرية كلها . يوم طعن العسكرى الذى اقتاده راسفاً فى الأغلال بمطواة استلها من مكان ما فى ثيابه أو جسمه . ويوم أمسك الراوى العجوز من قفاه وهو يصف كيف واجه الهلالى جيوش الأعداء .

- احك عن العبد .

فانطلقت بتلقائية أذهلت الجميع فصفقوا وهللوا وانكفأ العبد على قفاه فى نوبة ضحك ماجنة ..

- ٢ -

قيل فى إحدى الروايات - وما أكثر ما أشيع من شروحات وتقولات عن غياب العبد المفاجىء بعد شهرين من خروجه من السجن - إن المأمور بنفسه أعد كمينا من قوة مركز بكامله ليضبطه أثناء توزيع الحشيش . . وقيل فى رواية أخرى إنه أفلت مثل الشعرة من العجينة . وكانت عودته بهذه الثياب المستوردة تدعيها للرواية الثانية . ورغم أنه لم يبرح عتبة الكشك كان الناس يتطلعون إلى ما تخفيه الريح فى طوايا الغيب . . جالس الصبيةُ والشبابُ حكماءَ القرية وعجائزَها يستمعون إلى تحليل مستفيض عن واقع الحال والمآل . واتفق الجميع على تكتم توقعاتهم من العين تلك التى تسرق أفراح الناس من عهد خوفو وخفرع ومن قرع الباب . .

- ٣ -

جلس العبد بين رجاله تتعالى ضحكاته المتحشرجة بفعل الحشيش . . يتطلع إلى كومة البيوت الملصوقة ببعضها ، يجمع رب البيت كل ما لديه من ألواح خشبية نخرها السوس يرقع بها الباب يسد كل الثقوب . .

مال العبد على صبيِّه فجأة وهمس فى أذنه بكلمات جعلته يفغر فاه بدهشة :

- هذا هو الحل الوحيد .

- ولكن من أين يأتون بالمال .

- بالعمل المضاعف . إزاء الأمر الواقع الذى هو سيدهم سيجدون ألف طريقة .

- ٤ -

بدا التغيير صداميا . .

بتوافق عجيب تحول الناس إلى مجموعة من الموجودات المصمتة . . لا شىء مشترك بينها سوى نظرة شاردة نبتت على وجوههم جميعاً كأنها بعض من طينة الرجال . كل رجل بمواجهة امرأة تصرخ فى وجهه :

- ألا تفعل شيئا ؟ .

الأصابع تشير فى الخفاء إلى العبد الذى أقسم للضابط بأغلظ الأيمان أنه لا يبرح بيته الا ليقتعد واجهة الكشك حتى سمع صراخ النسوة وشاهد ألسنة النيران تتصاعد من الخرابة المهجورة .

- ٥ -

أتت النيران على كل ما حرص الرجال على ستره . راح الشباب الذى أعد العدة لموسم الزفاف القادم يتصايح :

- لا مكان لنا هنا . . اللصوص سرقوا كل شىء . الأثاث والثياب احترقت كلها .

خرجت النسوة بثياب فاضحة إلى الشارع، العوارض الخشبية المتآكلة لم تحتمل دفعة يد . تكومت العجائز داخل صحن الدار . وثمة جذوع شائخة تموت واقفة لا تبرح الأرض .

كان النهر يحمل مخلفات القرية وكل الشوائب والحواف المتآكلة . . تتجمع عندما يضيق المجرى . . فيسترقد قنوات جانبية . يندفع خلالها الماء بكل قوة .

- ٦ -

حين جلس الراوى فى هدأة المساء يروى قصة الهلالى لم يجد أحدا يلوذ بربابته . . يستبدلها بواقعه اليومى . . وخلت الدور الحزينة من رجالها . . بعضهم هجر الحى كله وبعضهم يعمل حتى آخر المساء . . هجرت جذوع الجازورين والكافور ظلالها الوارفة . . لم يعد يفىء بها عاشقان واستقر بالعيون ذهول غريب . . ويئس الشاعر من عودة أمسيات الماضى فرحل عن القرية سرا . . لم يشعر به أحد . . .

- ٧ -

وحين عاد المهاجرون يحملون ثياب العرس والمال كان النهر يفيض على الحقول كاشفا عن جثة لرجل أسود عارٍ تخللت وجهه آثار جروح قديمة وسكين غائر فى ضلوعه ونظرة رعب تجمدت فى عينيه . .

القاهرة : جميل متى

امــرأة أنــا

ليلى الشربينى

- امرأة أنا
- أنت مجنونة ؟
- ربما
- تحتاجين لحقنة
- حتى يتوقف الجنون ؟
- حتى يتوقف عقلك !

توقف عقلى وتوقف الجنون ، وأخذت الحقنة . . . وحقنة أخرى وبدأت أذهب وحدى إلى الصيدلية لأخذ الحقن - بدأت أيضا أنام وآكل ، بدأت أحيا كالأخريات .

- أنت مجنونة !
- ألم يذهب الجنون ؟
- المجنون لا يشفى . . استمرى على الحقن
- وماذا عن هاملت ؟
- كان يحتاج إلى حقنة

قال الطبيب : إن هاملت لو أخذ الحقنة لما تطاول عليه شكسبير ، فكل ما عانى فيه المسكين هاملت كان سيتوقف عندَ أخذه الحقنة ، ربما أيضا تغيرت الأحوال وذهب إلى زوج أمه لتقبيل يده ! هكذا صرت ، تعلمت كلمة يا فندم . إنها كلمة مريحة فهى تجعل الشخص الذى تحدثه يعلم جيدا أنك تضعه فى المكان اللائق ويُضبح على استعداد لسماعك وربما أيضا للرد عليك .

- جوليت أيضا كانت تحتاج لحقنة حتى لا تنتحر .
- نعم فأنا لم أنتحر لأننى أخذت الحقنة .

* * *

الفجر جميل - الليل ينتهى وسواد السماء يزول ، وشىء من الضوء ينبثق من الظلام منذرا بيوم جديد - إنى أخشى هذا اليوم الجديد . ترى ماذا سيحمل لى ؟ من السطوح الذى أسكنه نظرت إلى السماء ، إنها لم تعد داكنة وانسلخت أشجار الحديقة المجاورة .

إنى لا أحب أن أكون شجرة ، فالشجرة تزرع وتظل مكانها تنمو فيه لا تغيره إلا إذا قرر أحدهم انتزاعها وزرعها فى مكان آخر .

لكنهم أرادونى شجرة أنمو كيفما شئت فى مكانى ، هذا المكان الذى حُدد لى ، والذى رسخت فيه جذورى .

* * *

- امرأة أنا .
- لا تتحركى .
- امرأة أنا .

- ادخلى الانتخابات .
- وماذا عن أحشائى ؟
- قالت العجوز جدتى «حبيبك اللى تحبه ولو كان دب»

- ثم تنهدت بحسرة ، فقد انتزعها جدى العمدة من زوجها الفلاح ، ليتزوج هو منها ولم تقاوم ، كل ما فعلته هو ترديد الحدوته كل ليلة على مسمعى ، وتكرار مثلها المفضل «حبيبك اللى تحبه»

وماتت الجدة وظلت الكلمة ترن فى أذنى

***

- أتسمعين أصواتا ؟
- نعم : صوت يأتى من بعيد ، من جدة الجدة «حبيبك اللى تحبيه» . وصل إلى الصوت ، وما زال يرن فى أذنى .

- إذن تسمعين أصواتا .
- نعم .
- تحدثى إنى أستمع إليك .
- لا أود أن أكون شجرة .
- لا تودين أن تكونى شجرة ؟
- نعم .
- منذ متى وأنت لا تودين أن تكونى شجرة ؟
- منذ أن رأيت الأشجار فى الفجر .
- أنت تحتاجين لراحة .
- لم لا ؟!
- خذى هذا الدواء . فالحقنة وحدها لم تعد تكفى .

القاهرة : ليلى الشربينى



قصة

الفيران

محمد المخزنجي

أخذ الرجل العجوز يدفع العربة الصغيرة أمامه ، والمرأة المتهالكة تلحق به ، فى يدها ورقة يخفق فيها الهواء .

كانا قادمين من جهة عنابر النساء ، فى السكة بين الأشجار حيث كانت ظلال الغروب الممتدة تكاد تكسو الفناء المشجّر المترامى ، والسكة ، تتخللها بعض بقع الشمس الغاربة المتسللة بسوهن من بين الجذوع والأغصان . فكانت الكتلة البيضاء للرجل والمرأة والعربة الصغيرة أمامهما - وهما فى الأردية البيضاء ، والملاءة البيضاء فوق العربة - تضىء وتعتم ، وتضىء وتعتم ، تبعاً لوقوع هذه الكتلة المتحركة فى مساحة الظل أو بقع الضوء .

ولم يكن يسمع فى هذه السكينة المترامية غير أصوات نسائم الغروب وهى تتخلل الأغصان ، وصوت العصافير المختبئة فى الشجر ، وصرير عجلتى العربة الصغيرة ، وحشرجة أنفاس المرأة المتعبة والرجل العجوز ، وصوتاهما :

- مدى ياوليه ياكركوبة
- اسم الله عليك يا راجل يا عجوز
والله نفسى انقطع النهارده . تالت مرّة أروح وآجى .
- بيقولوا الحر هو السبب .
- مكتوب كدا فى الورق ؟

وعصفت هبة هواء ، فارتجفت الورقة أمام وجه المرأة وهى تحاول القراءة فيها ، وارتفع الهسيس ، فيما كانت الأغصان تتمايل بشدة ، وترتعش الأوراق . وتساقطت من شجر التوت - وهما يمران تحته - بعض الثمار البيضاء ، والحمراء القرمزية ، ففرشت الملاءة التى تغطى سطح العربة .

- استنى لما نشيله يا راجل
- التوت الأبيض حلو . كلى منه .
- والله مالى نفس .

توقف الرجل عن دفع العربة ، فاستقرت فى وضع أفقى مرتكزة على عجلتيها ذاتى الاطارين السوداوين فى الخلف والقدمين الحديديتين فى الأمام . وراحت المرأة لاهثةً تتقدم وترفع حبات التوت عن الملاءة ، ثم ترمى بها بين جذوع الأشجار على جانبى السكة .

واستانفا المسير .

فيما كانا يمران تحت شجر «البانسيانا» وقد أزهر ، فكأنه مظلات بهيجة الحمرة ، وسط دكنة أشجار الكافور والجزوارين التى تصنع سياجاً أمام نوافذ عنابر الرجال الواردين حديثاً ، كانت وجوه الرجال والأيادى المضطربة تظهر من وراء القضبان التى تصفح النوافذ ، وتتعالى

الأصوات فى جلبة وتشوش :

- هات شاى .
- شاى يا عم . شاى وحضان وسمك .
- سجاير وشاى . وشاى يا عم .

كانت زهور البانسيانا الهشة الكبيرة ، الحمراء بتوهج ، لا تكف عن السقوط طوال الوقت ، فتفرش هذا الجزء من السكة باللون الأحمر ، وتقع فوق العربة فتبدو والملاءة البيضاء وكأنها نُقشت - فجأة - ببهجة الزهور الحمراء .

ثم اختفت الجلبة عندما اجتاز الرجل والمرأة تلك المسافة تحت أشجار «البانسيانا» ، وعاد صوتاهما إلى الاتضاح :

- والله يا ستى أنا نفسى فى كباية شاى من الصبح .
- وأنا نفسى مسدودة من ساعتها .
- يعنى صعبانه عليكى قوى .
- عشرين سنه معاشراها هنا .

توقف الرجل عن دفع العربة ، وتوقفت المرأة وراءه ، إذ قابلهما سرب من النساء القدامى حاملات صُرر القش - من ورق الشجر المتساقط والعشب الجاف - فوق رؤوسهن .

كانت الصُرر كبيرة صنعت من البطاطين القديمة ، يحملنها إلى «الفرن» ، تقودهن واحدة من النزيلات القدامى المتحسنات قليلاً . تفيض الصُرر فوق رؤوسهن فتخفى وجوههن والعيون ، وهن يتحركن مهرولات ، ينؤن بحملهن ، ولا يبصرن إلا مواطىء الأقدام .

عندما اقتربن من العربة أحدثن جلبة صغيرة من الهمهمات ، وبدوْن كدجاجات فزعات اضطربن اضطراباً خفيفاً . لكنهن أفسحن الطريق عندما دفعتهن قائدتهن ، الدائمة التلفت ، بضربات عصا صغيرة خفيفة نحو جذوع الأشجار .

ومرت العربة فيما رحن يستأنفن المسير ، مهرولات فى صمت وعنت ، تقودهن المتلفتة أبداً . وعاد الرجل والمرأة إلى حديثهما وهما يتقدمان . .

- عشرين سنة ؟ ياه . لازم أهلها ما كانوش عايزينها .
- سمعت إن أهلها هم السبب .
- لازم ورث . أرض واللا فلوس .
- باينه كان حب واللاهو جواز .
- ضحك عليها وسابها ؟ واللا اتجوز عليها ؟

كان الرجال القدامى ، الهادئون ، الذين سُمح لهم بالخروج إلى الفناء ، يظهرون هنا وهناك تحت الأشجار ، هائمين ، يهذُون بخفوت متحدثين إلى أطيافهم الغامضة .

كانوا يهيمون ببطء ، أو بهرولة ، فى الجلابيب القصيرة التى تظهر أرساغهم النحيلة وأقدامهم العارية . أذرعهم لا تكاد تهتز فى جنوبهم ، بينما رقابهم المتصلبة تميل إلى الأمام والرؤوس مطأطئة . جفت أجسامهم ، وشحبت ساكنة الوجوه .

كانت تلفت انتباههم الشتيت كتلة البياض المارة فى السكة بين الأشجار ، فتستدير وجوههم المتوجسة ، ببطء . . يسكنون للحظة ناظرين بعيونهم الخائفة ، ثم ينصرفون إلى عوالمهم التى لا تبين لأحد سواهم .

وكانت المرأة تجهد نفسها بالتذكر . .

- لأ . باين أهلها ما وافقوش واللاهو أهله .
- لازم كان فقير .
- يظهر كده ، واللا هو كان من ملة غير ملتها .
- هى إيه ؟
- وأنا إيش عرفنى .
- عشرين سنه معاها ياوليه ومش عارفه ؟
- واحنا مالنا آهو كلهم بييجوا لنا غلابه زى بعضهم . ربنا هو اللى يعلم .
- قوليلى اسمها إيه وأنا أعرف لك .
- اسمها ليلى .
- فيها ليلى كده ، وفيها كده . قوليلى اسمها بالكامل وأنا أعرف لك .
- وأنا إيش عرفنى . احنا بنناديهم باسمهم وخلاص
- اقرى فى الورقة تلاقيه مكتوب .

وقرأت المرأة وهما يمضيان فيما كان يتمهل الرجل ؟

- ليلى . اسمها . . ليلى ابراهيم يوسف .
- يوووه . شوف دراعها كده ؟

وأوقف الرجل العربة التى كانت ، أصلاً ، نقالة من نقالات الإسعاف ركبت لها عجلتان واتجهت المرأة إلى

جانب العربة الأيمن فيما كانت الشمس وهى تميل قبيل الغروب تفرد الظلال فتغمر السكة بالقتامة .

مدت المرأة يدها وقد سرت ارتعاشة خفيفة فى وجهها العجوز ، وأخرجت ذراعاً من تحت الملاءة البيضاء . ذراع شاحبة ونحيفة . تأملتها المرأة بتعاسة وحزن ، وعادت تدفعها تحت الغطاء ، فيما كان الرجل يهز رأسه ويتمتم :
- جايز . . جايز يكون فى الشمال .

تحرك الرجل نحو يسار العربة ، وأخرج الذراع اليسرى من تحت الملاءة ، ولم يجد أية علامة ، فأعاد الذراع إلى مكانها . واستأنفا المسير ، بصعوبة ، وسط ركام من ورق الشجر المتساقط على مدى سنين كثيرة مضت .

كانا قد بلغا نهاية السكة حيث اختفت الأصوات ، وانقطع ظهور الأشجار ، بينما كانت الظلال تأتى من بعيد وتغمر المكان حتى السور الذى كانت تقبع فى زاوية منه الحجرة المبنية بالأحجار ، ذات النوافذ العالية الصغيرة ، والباب القديم الضخم . توقفا مجهدين أمام الباب ، وأخذا يتنفسان بعمق ، وبرغبة فى الراحة . وفجأة قطبت المرأة مذعورة وهى تسأل الرجل :

- سامع ؟ فيه صوت جوه
وضع الرجل يمناه حول أذنه ومال على الباب يتسمع ، ثم أنزل يده واستوى متنهدا يقول :
- آه . دى الفيران . الفيران
- فيران ؟!

سألته وهى تنظر إلى الكيان الموارى بالملاءة البيضاء ، لا تكاد تنم عنه بينة لفرط ما هو ضئيل وخاسف فى النقالة ثم استطردت تسأل بألم وحسرة :

- وسايبينهم ؟!

- يووه . غلبنا فيهم . . سم ومصايد ولا فيه فايده .
مال الرجل على الباب يعالجه بمفتاح كبير ، فانفتح الباب بصرير صدىء ، واندفع جسم رمادى - ككرة صغيرة - خارجاً ، ثم اختفى فى الحشائش النابتة بكثافة حول الحجرة المهجورة . صرخت لمرآه المرأة ، خائفة ، وراح الرجل يطمئنها :
- إيه ؟ دا فار . فار صغير .

كانت المرأة هى التى تدفع العربة هذه المرّة فيما كان الرجل يوجهها من داخل الحجرة وهو يهيىء المكان .
كانت الحجرة المعتمة راكدة الهواء ، تفوح من أرجائها رائحة عطنة .

كان هناك دولاب صدىء فى الركن وضعت المرأة فى أحد أدراجه الورقة وهى توجه حديثها للرجل الذى لبث مشغولاً بتهيئة المكان :
- الا الفيران تاكل شهادات الوفاة دى نعمل إيه .
كانت المناضد الرخامية تقوم وسط الحجرة ولصق الجدران حيث سجيت الجثتان اللتان يأت لاستلامهما أحد منذ الصباح .

اتجه الرجل نحو طرف العربة بينما كانت المرأة تقف عند الطرف المقابل ، وانحنت المرأة تكشف الملاءة عن الرأس لترفع من الكتفين فظهر الوجه المستطيل القمحى الشاحب وانسدل الشعر ، ناعماً ومرنا برغم البياض الضارب فيه .
- خلقتها جميلة . وشعرها زى الحورية .
- كانت تنسى ما تنسى شعرها . ولما كان يزيد عليها الدور . تعمل فيونكتين زى الصغيرين وتطلع عايزة تخرج عالباب العمومى . تقول إنه جاى لها . وإنه بيحب شعرها بفيونكتين .

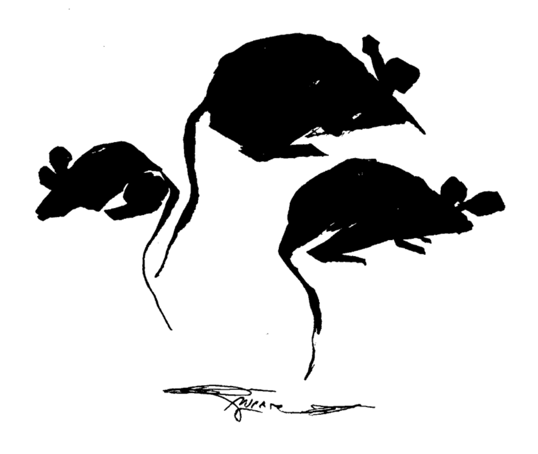
- وكان بيجيلها صحيح ؟
- دا ميت من قبل ما تدخل هنا .
- ميت ؟
- بيقولوا الظاهر إنه اتقتل
- أهلها قتلوه ؟
- تقريبا كدا واللاهو أهله .
- ارفعى كويس من تحت الباط

كان الرجل يرفع من عند القدمين ، والمرأة من تحت الإبطين ، نحو المنضدة الرخامية فى وسط الحجرة ، والملاءة البيضاء تنحسر منزلقة عن الجسد الشاحب .

قالت المرأة لاهثة وهى ترفع :
- نبقى نغطيها قبل ما نخرج لاجل سنانهم ما تطولهاش .
وردّ الرجل متقطع الأنفاس :
- ياما غطينا ومابينفعش

كانا عجوزين ، ضعيفين ، ماكادا يسجيان الجسد ، على المنضدة الرخامية ، حتى وقفا يلهثان تعباً ، تتردد أنفاسهما بحفيف وحشرجة واهنة تطغى عليها أصوات الفئران التى كانت تتحرك ، مختفية فى الفجوات ، والشقوق ، وظلمة الأركان .

المنصورة : محمد المخزنجى



قصة

ثلاث حكايات يومية

حسين عيد

(١)

يقترب الوقت من الظهيرة . يضغط سائق الأوتوبيس على الفرامل . يهدىء سرعته . يتوقف تماما وسط فيض السيارات التى يضيق بها الشارع - ذو الاتجاهين - تنعكس أشعة الشمس على زجاج وأسطح السيارات المجاورة . يشعر بسخونة جسد سيدة تلاصقه . ينز جسده بالعرق . يجفف حبات نضحت على وجنتيه .

تضىء الإشارة الخضراء . يعشّق الأوتوبيس على السرعة الأولى . ضغطتين على الكلاكس . تبادله السيارات الأخرى النداء . كل يشارك بإيقاع مختلف . تتقدم بعض السيارات . تتخطى الميدان فى طريقها بالاتجاه المضاد . تتوقف أمام طابور آخر اندفع من شارع فرعى . يتقاطع مع الشارعى الرئيسى . كل يحاول أن يخترق بسيارته - وحدها - حصار الطريق . يحاول أن يفر . أن ينطلق للأمام . هكذا توقفت الحركة . تعطلت تماما .

يهدر السائق : كل يوم تهبط إلى المدينة عشرات من السيارات الجديدة . كيف تستوعبها الشوارع المتخمة ؟!

يهمس زميل يجاوره : هدىء أعصابك . . فاليوم ما يزال طويلا .

يهز رأسه موافقا . يحملق فى السيارات التى تحاصره . يرقب أحد شرطة المرور يغادر موقعه بالميدان . يخترق حشد السيارات ، إلى حيث الاختناق فى التقاطع الفرعى . . «لو أعطتنى هذه السيارة الفرصة ، لفتحت لها طريقا . . أتقدم بالأوتوبيس ببطء . أسرق الطريق تدريجيا . عندئذ تفسح السيارات القادمة من التقاطع الى الطريق . . يحترسون دائما أمام ضخامة الأوتوبيس !»

ينظم شرطى المرور السيارات فى المفترق . يوقف واحدة . يثور على سائق سيارة أخرى يتقدم دون أمر . تنفرج الأزمة تدريجيا . تتهادى السيارات ثانية . تتقدم للميدان .

فجأة تتجاوز الأوتوبيس سيارة ملاكى حديثة من اليسار . لم يصبر قائدها على الانتظار ، فسار فى الاتجاه المضاد . تبعتها أخرى ، فثالثة . فيختنق المرور مرة أخرى .

ينظر شرطى المرور إلى السيارات المخطئة بأسى . يهز رأسه ضجرا . يتراجع مهزوما إلى مكانه الأصلى بالميدان . . بينما أبواق السيارات يعلو هديرها منذرا ، مولولا . .

(٢)

الساعة الثانية ظهرا ، وسط موقف الأوتوبيسات بالعتبة . تعقد الأمر فجأة فى الأوتوبيس رقم ١٠٤ . . صعد السائق من بابه الخاص إلى اليسار . أدار المحرك . ضبط مرآة الرؤيا الجانبية . حاول أن يغلق باب الأوتوبيس الأمامى . فشلت محاولته . فالأوتوبيس يختنق بالركاب . بعضهم يتعلق محشورا بساق واحدة على الباب الأمامى .

يقول السائق بهدوء : لو سمحتم . . لابد أن أغلق الباب قبل أن أتحرك ! يتدخل الكمسارى : يا إخوانى . . حاولوا التزحزح للداخل قليلا . حتى ينغلق الباب . .

ترتفع أنات الأنفاس اللاهثة وسط القيظ . تهتز كتلة الركاب ، كرئة مريضة تزفر الصهد . تنتفض ، مجرد انتفاضة بامتة ، ليظل الازدحام حول الباب كما هو . . يقول السائق : هذا آخر دور لى . . لا أريد أن أنهيه بحادث .

ينطلق صوت من باطن الأوتوبيس : اتكل على الله . . إن شاء الله مستورة !

- ومن ينقذنى إذا وقعت الواقعة . الباب الأمامى مسئوليتى المباشرة .

- يا مولانا . دع عنك تصميم الرأى والحنبلة !

- لن أتحرك ، إذا لم يغلق الباب .

إزاء إصرار السائق بذلت محاولات جادة من الركاب للانكماش للداخل . أسفرت عن حقيقة ثابتة . . باطن الأوتوبيس ليس فيه موطن لقدم ، فالأجساد متلاحمة . وبذلك تحول النقاش إلى من يركبون على السلم . «ممكن ينزل اثنان . و يركبان الأوتوبيس القادم . حتى ينغلق الباب» .

وكأن من اقترح هذا الرأى أخطأ خطأ فاحشا . . فتقاذفته الردود كالأحجار :

- طبعا راكب مستريح بالداخل . لك حق تتكلم !

- كلنا نرغب فى العودة لمنازلنا مثلك !

- من يتكلم يجب أن يكون القدوة . . وينفذ !

- أنت لست أفضل من أى منا !

استمرت المناوشات أكثر من نصف ساعة . رزح خلالها الركاب تحت رخات العرق ، ومعاناة الحشر ، وأفخاخ الكلمات . حتى انفجر فى النهاية أحد العمال لاعنا الجحيم ، مقرراً الهرب حتى يسير الأوتوبيس . تبعه آخر . هبطا بصعوبة . .

نظم الكمسارى حركة الركاب . منع بالقوة صعود أى ركاب جدد ، حتى نجح السائق أخيرا ، فى إغلاق الباب الأمامى . .

(٣)

يؤذن العصر . يسرع السائق بأتوبيس الشركة لنقل العاملين ، عبر الطريق المنعزل ، الهادىء . يصفعه الهواء الساخن . **قالت الزوجة : يجب أن تعمل على سيارة أجرة بعد الظهر . . حتى نستطيع تلبية دروس الأولاد .**

ينظر للركاب من مرآة السيارة الداخلية . . سيدتين وثلاثة رجال . . بقيت لهم من الدورة محطتان بعد المزلقان . . ثم أعود ثانية عبر نفس الطريق الطويل ، لأركن السيارة قرب البيت . . **قال مدير الإدارة : لقد اخترناك لهذه الدورة الطويلة لكفاءتك ، وحبك للعمل !**

يهز رأسه . يشعل سيجارة . يومض أسفلت الطريق تحت قيظ الشمس . . يحدث نفسه : أهو النصيب أن يأخذ الآخرون دورات أسهل . . أو يتحركوا مع المديرين فيحظوا بالإضافى . . وأخيرا فى الحوافز الكل سواء ؟!

يتفادى سيارة نقل مندفعة فى الاتجاه المضاد . . «**ألحت الزوجة : كل زملائك يعملون على سيارات أجرة . . لماذا لا تكون مثلهم ؟!**»

يتراءى على البعد مزلقان السكك الحديدية . يهدىء من سرعة الأتوبيس . . يتأخر زميلان كل صباح ، ممن يعملون على سيارتين أجرة . أما أنا فلا أستطيع . مع يوم العمل الكامل . . لا أستطيع !

يجذب نفسا عميقا من السيجارة . يسمع رنين إنذار المزلقان المتكرر . يرقب شرطى المزلقان يشير إليه . . ؟ ما يزال القطار بعيدا . سيتخطى المزلقان قبل أن يأتى ، ليكسب بعض الوقت . . بدلا من الانتظار الطويل ، العقيم !

يضغط بنزينا بقسوة . يزمجر الأوتوبيس . يختلط جرس الإنذار بصيحات العاملين الراكبين معه تحذره . . بينما صفير القطار المندفع ، يرتفع مولولا ، ليصم أذنيه ، حتى يغيب عن الوعى .

القاهرة : حسين عيد

فى أعدادنا القادمة
تقرأ هذه القصص

القصة	الكاتب
● كتاب التجليات : السفر الثانى : المقامات	جمال الغيطانى
● بالأمس حلمت بك	بهاء طاهر
● القمر فى ظل النبع	سعيد الكفراوى
● المفتاح	يوسف أبو ريه
● حد الكراهية	موسى سلطان
● سوناتا لشجرة الخريف	أحمد المدينى
● الوجه	عبد الستار ناصر
● نوبة شهيد	محمود الوردانى
● الاغتيال	مرعى مدكور
● القضية	مصطفى نصر
● الموت والحب	إحسان كمال
● ثلاث صور للبيع	محمود جمال الدين
● مذكرات غير مكتوبه	منار حسن فتح الباب
● شىء للمستقبل	على ماهر إبراهيم
● نباح القطار عند آخر مدينة ساذجة	محمود عوض عبد العال
● المسافر	إبراهيم فهمى
● صفحات مبعثرة	أحمد رؤف الشافعى
● ترانيم الرحيل	معصوم مرزوق
● لورى لويس (قصة هندية)	كوليان سيو ترجمة : سامى فريد
● مجموعة قصصية	سعيد سالم

مسرحية

المشهد الداخلى

يحيى عبد الله

المنظر : مكان فسيح (جزء من حديقة مثلا) أمام قصر الملك .
الشخصيات : المواطن . الطفلة (ابنة المواطن) . الملك . الوزير .

الطفلة : (تلعب لعبة نط الحبل فى أماكن متفرقة من المسرح) .

المواطن : (فى مقدمة المسرح . ينهمك فى تركيب ساق عروسة من البلاستيك) .

الملك : (يقف قرب أسفل موليا ظهره للجمهور) .

الوزير : (على مقربة منه . يقف بحيث يواجه الملك من ناحية والمواطن من ناحية أخرى) .

المواطن : (يتوقف) أنا لست من هواة الآثار ، ولا أحب الشعر ، ولا أستسيغ الموسيقى ، ولا أطرب للغناء . أنا آخر الناس اهتماما بالوقوف أمام تمثال أتأمله ، أو لوحة أتمعن فيها . هوايتى الحقيقية . . هى استطلاع أخبار القصور . (ينظر إلى طفلته) أطفالنا تلعب فى الشوارع ، وفى الميادين الصغيرة ، وفى الحدائق العامة . لكن طفلتى ، على وجه الخصوص ، تلعب فى الأرجاء الفسيحة التى تحيط بالقصور . ذلك أن أباها ، الذى هو أنا .

الوزير : (يشير إلى المواطن) أريد أن أتحدث إليك .

المواطن : وأنا أريد أن أستمع إليك . (ينهض من مكانه . يتجه إلى الطفلة ، ويهمس فى أذنها فتنصرف)

الملك : (يوجه حديثه إلى لا أحد) نحن لا نملك الوسائل الممكنة لخلق جو مناسب . (يستدير) صحيح أن كل شىء متاح ، والإمكانيات متوفرة ، والحياة تمضى سهلة مريحة ، مما يبعث على الاطمئنان والتفاؤ ل . لكن هل هذا يكفى ؟

المواطن : (إلى الجمهور) متى وكيف يبدأ الشىء وإلامَ ينتهى ؟ من الصعب التحقيق . وبعض الذى

يحدث داخل القصر عادة ما يكون خارج الحسبان وفوق التصور . من هنا تكتسب أفعال الملوك صفة الخصوصية . وقد يكون فى ذلك . قد يكون فى ذلك السبب أنى أجد فى هذه الأفعال جاذبية خاصة .

الملك : (بنفس الطريقة) إذا توفر عندك الإحساس بأنك تريد هذا الشيء بالذات فى هذا الوقت بالذات ، فهذه هى الحرية .

المواطن : (بنفس الطريقة) أنا صديق للوزير . الشيء الذى أتاح لى فرصة أن أعرف ذلك الذى حدث ، وقت أن حدث .

- ٢ -

الملك : إنك دائما فى شغل شاغل بمشاكل الحكم والإدارة .

الوزير : مولاى .

الملك : لم لا تعطى نفسك إجازة ، وليقم أحد معاونيك بالعمل نيابة عنك .

الوزير : لقد علمتنى يامولاى ألاّ أثق بكفاءة أحد إلاّ بقدر ما يقدر عليه من أداء فعل .

الملك : هذا كلام طيب . لكنك ، كما أرى ، تحتاج إلى شيء من الاستجمام .إلى شيء من التأمل .

الوزير : لقد قضيت أكثر من ثلاثين عاما فى التأمل يامولاى . وأنت تعلم ذلك .

الملك : نعم أذكر . أذكرك حين كنت غلاما يجول ردهات القصر . فى يده كتاب ، وقد شردت نظراته من كثرة ما يحضر من دروس الفلسفة . والآن ، ماذا صنعت لك علوم الحكمة التى ملأت بها رأسك ؟ أو ماذا صنعت أنت بها ؟

الوزير : ماذا عساى أن أفعل أكثر مما أفعل ؟

الملك : تفعل أكثر مما تفعل ؟ على العكس . المشكلة أنى أجدك تعمل أكثر مما تفكر . إنك لا تفكر بقدر ما تعمل .

الوزير : لقد باتت الحكمة شيئا من ضميرى . وأصبح الفعل عندى جزءا من الفكر .

الملك : ها قد بدأت تتحدث بكلمات لا أفهمها .

الوزير : مولاى .

الملك : اسمع . أنا بحاجة إلى هذا الملك . أتصور أنى لا أستطيع أن أكون شيئا بدونه . أريد أن أظل ملكا حتى آخر لحظة .

الوزير : مولاى .

الملك : انتظر حتى أكمل حديثى . (صمت) إذن ، فأنا أحتاج إلى ما أنا فيه الآن . ولكنى أحتاج إلى شيء آخر . ما هو هذا الشيء ؟

الوزير : مولاى .

الملك : إنك تعمل . تعمل باستمرار . هذا الحكم ، ألا يمكن أن ينتظر بعض الوقت ؟ أن يتوقف قليلا ليفسح لك فرصة التفكير ؟ هذا العمل المتواصل بغير فسحة من الاسترخاء ، بغير شيء من التعطل ، لن يجدى شيئا . هذا ما كان عليك أن تحفظه ضمن ما حفظت . كل شيء ينبغى أن يهدأ بعض الوقت .

الوزير : أنا لا أفهم يامولاى ماذا تعنى على وجه التحديد . إننى إنما أعمل لخير هذا البلد الذى تحكمه أنت . وإذا كنت لا أقوم بأداء واجبى على النحو الأمثل ، فقد تجد خيرا منى .

الملك : المشكلة ليست أن أجد شخصا آخر . ولكن أن تصبح أنت شخصا آخر .

الوزير : وكيف يمكن أن أصبح شخصا آخر . لقد أعددتنى لأن أصبح الرجل الذى هو أنا . وهأنذا وزيرك الأول ويدك اليمنى .

الملك : أنا لا أريدك يدى اليمنى أو اليسرى . (فى ضيق ملحوظ) إن هذه المهام لا تنتهى .

الوزير : إنها ليست مهام بسيطة أو عادية .

الملك : أعرف ذلك .

الوزير : ماذا أصنع إذن ؟ إذا كان لابد وأن أراقب . .

الملك : هذه هى الكلمة . إن الدولة ، ياصديقى ، تحتاج منك ، كما أحتاج أنا ، إلى أن تكف قليلا عن المراقبة . . ولو ليوم واحد .

الوزير : أريد أن أسألك يامولاى ، ما الذى دعاك إلى هذا التفكير ؟

الملك : التفكير نفسه . التأمل . الشىء الذى أطلبه منك .

الوزير : ألا ترى يامولاى أنك تفلسف أمورا لا تحتاج إلى فلسفة ؟

الملك : بل إن هذه الأمور هى أكثر ما تحتاج إلى ما تسميه أنت فلسفة ، وما أسميه أنا «فراغ» .

الوزير : تعنى قلة اهتمام . مولاى . هل لى أن أسألك ، . . ماذا تريد منى ؟

الملك : (فى هدوء) اسمع ياصديقى . إلى متى نظل أنا وأنت على هذا الحال ؟

الوزير : أى حال ؟ .

الملك : الملك والوزير .

الوزير : وماذا تبغى أن يكون حالنا ؟

الملك : شيئا أكثر من مجرد علاقة ملك ووزير .

الوزير : إنك يامولاى معلمى ومرشدى . إنك أنت الذى زرعت فىّ كل المبادىء العظيمة . أنت الذى تعهدتنى برعايتك ، وهديتنى بهديك ، ورسمت لى طريق الصواب . أنا لست مجرد وزيرك يامولاى .

الملك : (فى حدة) إن ماتبنيه بناءً راسخا قد ينهار فجأة لنقص فى الخيال . . ما تحتاج إليه ياصديقى هو شىء من الخيال .

الوزير : (بعصبية) شىء من الخيال أم شىء من الفوضى ؟ ماذا تريد أن تقول ؟ ما الذى تسعى وراءه أيها الملك ؟

الملك : (صمت) لتعلم أنى لست سعيدا كما كنت . كل شىء حولى يمضى متقنا ، منظما ، بديعا كأحسن ما تكون الأشياء كلها مجتمعة وفى وقت واحد . ومع ذلك ، شىء ما ينغّص علىّ حياتى . وكلما نظرت إلى ما تفعل ، واستمعت إلى ما تقول ، وجدت أنك أنت صانع هذا الكمال . هذا النسيج المحكم . هذه الحركة الرائعة التكوين صار لها إيقاع رتيب ياصديقى . كل شىء ، بفضلك ، أصبح على أحسن ما يكون . وصرت أرى فى هذا الحسن وجها كئيبا . أرى قبحا .

الوزير : إنك أنت الذى وضعت لى القوانين والمقاييس التى أسير على نهجها .

الملك : لم أكن أتوقع أن . . أنا لا أوجه إليك اتهاما ، فلا تدافع عن نفسك .

الوزير : لكنى لا أحب أن أكون سببا فيما تشعر به . أنا لم أسىء إليك فى شىء . أى خطأ فعلت ؟

الملك : أعلم جيدا أنك لم تسىء ولم تخطىء . المشكلة فى عدم وجود خطأ .

الوزير : هذه المشكلة لا أفهمها . يؤسفنى أنى لا أفهمك . أو يمكن أن تزيدنى إيضاحا ؟

الملك : (غاضبا) أنا لست أحد مساعديك ، أيها الوزير ، لتقول لى ألا يمكن أن تزيدنى إيضاحا . عليك أن تواجه الموقف كله هكذا ، وأن تستوعبه دون إيضاحات أو تفسيرات . ولكى تكون قادرا على ذلك ، ينبغى أن يفلت عقلك ، ولو قليلا ، من إطاره المغلق .

الوزير : هل أصبحت أقل ذكاء عن ذى قبل ؟

الملك : هذا أمر لا علاقة له بالذكاء أو الغباء . (صمت) لماذا لا نبدأ من جديد ؟ أنا وأنت .

الوزير : كيف يمكن أن نبدأ من جديد ؟

الملك : فلنحاول ياصديقى ؟

الوزير : كيف ؟ ما هى البداية فى نظرك ؟ أو نترك كل شىء ونذهب إلى الصحراء مثلا ؟

الملك : لقد قلت لك إنى بحاجة إلى هذا الملك

ولا غناء لى عنه . لا . لا نترك منه شيئا ، ولا نذهب إلى الصحراء . (صمت) إنما نحطم ذلك القيد . ذلك الشعور بالامتلاك . (صمت) أكاد أشعر أنك قد نصبت لى شركا . والآن تطلب مزيدا من الإيضاح .

الوزير : إنك أنت الملك . فى أول الأمر وفى آخره . . أنت الملك . هذا هو صلب الحقيقة . وفيما عدا ذلك . .

الملك : نظام مطبق . (صمت) نعم . أنا الملك . وهذا هو صلب الحقيقة .

الوزير : إنك ، إذن ، تحتاج لأن تظل ملكا كما أنت . لكنك ، فى نفس الوقت ، تشقى من هذا الملك الذى تملكه ، لكونك تملكه . أليس هذا هو ما تريد أن تقوله ؟

الملك : (فى هدوء) نعم . شىء كهذا . شىء كهذا . غير أنى أشعر شعورا أقوى من أن أعبر عنه فى كلمات . نعم . شىء كهذا .

الوزير : (صمت) والحل ؟

الملك : المشاركة .

- ٣ -

المواطن : منذ كنت صغيرا وأنا مولع بالنظر إلى القصور الشامخة . أبراجها . أقبيتها . مسالكها . أتخيل الأجنحة . الممرات . الصالونات . أنا أعنى ، قبل كل شىء وفوق أى شىء ، بما هو فى الداخل . . الداخل .

(يتقدم الوزير إلى حيث يقف المواطن . ينصرف الملك إلى الجانب الآخر من المسرح) .

المواطن : (إلى الوزير) وفيم يريد أن تشاركه ؟

الوزير : يريد . . أن أرى زوجته عارية !

المواطن : الملكة ؟ إنه ولا شك يمزح .

الوزير : ليته كان مزاحا . ليته كان جنونا ! إنه كان يتحدث حديثا جادا وعاقلا .

المواطن : ولكن ما معنى رغبته هذه ؟

الوزير : يريد أن يخفف عن نفسه وطأة الشعور بالامتلاك .

المواطن : وهل توافق الملكة على ذلك ؟

الوزير : يرى أنه من الممكن أن يتم هذا دون علم منها .

المواطن : أية رغبة خبيثة تلك ؟! وماذا أنت فاعل ؟

الوزير : سوف لا أفعل شيئا مما يطلب . الملكة عارية ؟ ياإلهى ! ماذا ألمَّ بنا ؟ ماذا جرى لعقولنا ؟

المواطن : ماذا جرى لعقل الملك ؟ تخاريف الشيخوخة ؟

الوزير : (لا يجيب) .

المواطن : ربما كان يسعى للإيقاع بك . هل فكرت فى ذلك ؟

الوزير : لا . ليس الأمر كذلك . (ينصرف إلى حيث كان) .

المواطن : (إلى الجمهور) ولكن ما معنى ذلك ؟ أو لسنا نملك زوجاتنا ؟ نحن عامة القوم نملك زوجاتنا ، ولا نحب لأحد غيرنا أن . . ماذا أقول ؟

- ٤ -

الملك : **(صائحاً) إذا كنت لا تستطيع أن تمنح عقلك فرصة للتأمل فلن تفهم .**

الوزير : (فى هدوء) وهل تضمن أن يظل الأمر خافيا ؟

الملك : نحن لا ندبر مؤامرة . وإنما نعيش ، معا ، تجربة .

الوزير : وإذا كنت أرفض أن أشارك فى هذه التجربة ؟ (صمت) أيها الملك الممجّد . إنى أحبك وأحترمك . إننى لم أرفض لك مطلبا . ولم أعصِ لك أمرا .

الملك : نحن رجال . أو لسنا رجالا ؟ أنا لا أحب أن أرى منك هذا الضعف . أو يُعقل أن تدير شؤون دولة بأسرها ، ثم لا تستطيع أن تؤدى

فعلاً شخصيا واحدا ؟ إن هذه مسألة شخصية . وأحب أنك تتفق معى فى ذلك . نحن إنما نقوم بأداء مشهد داخلى . مسألة خاصة مائة فى المائة . وليس فى هذا ما يسبب أذى لأى شخص آخر . أظن أن هذا واضح كل الوضوح .

الوزير : إنها مسألة خاصة بك أنت ، ولا أريد أن تكون لى علاقة بهذا المشهد العابث . مولاى . ألا ترى أنك إذ تعرض علىّ زوجتك عارية ، دونما سبب معقول ، إنما تعمل عملا لا أخلاقيا ؟ إن هذا العمل يمكن أن يكون سابقة يحتذيها من بعدك آخرون . إنك تضع بذرة للفساد . وهذا أيضا أمر واضح .

الملك : أنا لا أطيق أن أشهد جمالها الخارق وحدى . لم أعد أطيق ذلك . لم تعد عيناى تحتملان أن تبصرا ذلك التكوين الكامل كل ليلة على انفراد . أنا كلما نظرت إليها أشعر . . أشعر . . يجب أن تتصور وجود مشاعر ملكية ، حتى لو لم تفهمها . إن مشاعرى هذه لا علاقة لها بالأخلاق . أنا أطلب منك أن ترى ما اعتدت أن أراه أنا كل ليلة ، ولم أعد أحتمل أن أراه وحدى . أى فساد فى هذا ؛

الوزير : ولكن مولاى . .

الملك : أنظر حولى طول اليوم . فأجد كل شىء منسقا ، متسقا ، منتظما . فإذا حل الليل جاءتنى امرأتى لتكشف لى عن جسمها البديع التكوين .

الوزير : أيها الملك .

الملك : هذه المرأة ، التى هى زوجتى ، لِمَ أراها هكذا حسنا صرفا ؟ جمالا نقيا لا تشويه فيه ؟ إنها رمز تكامل هذا الاكتمال . تمنحنى نفسها فى سهولة وبغير أدنى تردد ، لأنى ملكها ومالكها . أنا أملك هذا الكمال المتناهى أيها الوزير ، دون كلمة اعتراض أو حركة امتناع . أنا أملكها وحدى ، وأشهد جسمها البديع التكوين وحدى. كل ليلة. رمزا مجسما مجسدا لتكامل الكمال. (صمت) التأمت كل الجروح ، وأصبح كل شىء رائعا ، أملسَ ، ناعما وأكاد أختنق . هل تسمع أيها الوزير ؟ أكاد أختنق !

– ٥ –

(الملك يروح ويجىء فى عصبية)

(الطفلة تدخل وتلعب نط الحبل)

(المواطن يعاود إصلاح العروسة . تتجه إليه طفلته فيعطيها العروسة وقد انتهى من تركيب ساقها . الطفلة تمسك بالعروسة وتحركها من ذراعها فتنفصل الذراع عن بقية الجسم . الطفلة تعطيها لأبيها مرة أخرى ، ثم تعود إلى نط الحبل ، وحتى تنصرف)

الوزير : حاولت بكل الوسائل الكلامية أن أردّه عن منطقه . دون جدوى ثمة فكرة تستحوذ عليه بأن للملوك مشاعر خاصة من الصعب إدراكها .

المواطن : (فى مكانه) قد تكون للملوك مشاعر خاصة ، ولكن . .

– ٦ –

الوزير : قد تكون للملوك مشاعر خاصة ، ولكن عليك ، يامولاى ، أن تحترم الشعور العام ، إنها قضية خاصة كما تقول ، وقد تكون كذلك بالفعل لكن هذا لا يسمح لك أن تعبث عبثا منكرا . إن رموزك يامولاى ليست ملكاً خاصا بك وحدك . إنما هى ، أيضا ، ملك لهذا الشعب . ومن الواجب أن نعمل جميعا للمحافظة على مالهذه الرموز من قدسية . إن الدولة تقوم أساسا ، على هذا المبدأ . فتيجان الملوك لا ترصع بأحجار زائفة .

الملك : (محتدا) إن الأحجار الزائفة فى تيجان الملوك تصبح حقيقية . إنك لا تعرف ما معنى التيجان ياصديقى . للأسف ، لا تعرف . رغم كل ما تعلمته ، فإنك لا تعرف . ومع

ذلك ، ومع ذلك ، فأنت الرجل الذى لا أجد سواه ليزيح عنى عبء الانفراد بالتملك . (صمت) أنا لا يهمنى ما إذا كنت سوف تجد فى هذا نوعا من الإثارة أم لا . المهم فقط هو وجود آخر . وأنت هو ذلك الآخر .

الوزير : لسنا وحدنا يامولاى . وهذامالا ينبغى أن يغيب عنك . عضو ثالث فى تلك اللعبة . الملكة . ألم تعمل لها حسابا ؟ إن ذلك الرمز الذى تدعى أنه مصدر كل همومك ، أراك تهمله إهمالا تاما . ألم تقدّر ماذا يمكن أن تشعر هى إذا علمت ؟ أو ليست للملكات ، أيضا ، مشاعر خاصة ؟ أولا تنظر ماذا تكون العاقبة ؟ إنها ليست مجرد رمز . إنها ، بصرف النظر عن كونها ملكة ، امرأة . أو لم تضع فى حسبانك أنها امرأة ؟ استمع إلىّ يامولاى . أضرع إليك أن تعى جيدا ما أقول . إن أفكارك المجردة التى تسبب لك حزنا يمكن علاجها بطريقة مجردة . أماّ تصورك للعلاج على هذا النحو . .

الملك : علاج الأفكار المجردة بطريقة مجردة تكامل جديد . لا فائدة . ثم إننى لست مريضا ، ولا أبحث عن علاج . أماّ عن زوجتى . . الطرف الثالث الذى تتحدث عنه ، فإنها ، فى الواقع ، ليست طرفا بالمعنى الذى تقصده . إنها أقرب إلى أن تكون إلهة من الإلهات .

الوزير : أيها الملك .

الملك : نعم . إنكم جميعا تتحدثون عن جمالها الفائق . أو ليس هذا ما يجرى على ألسنة الناس ؟ جمالها الأسطورى أمر شائع . إنى أقرأ ما يلمحّ إليه الشعراء . وأعرف ما تنطوى عليه السطور من إشارات إلى ماتتمتع به الملكة من فتنة وسحر . أفروديتى التى تمشى على الأرض . الربة التى تتنفس فى أروقة القصر . الكائن السماوى الذى يتحرك تحت الشمس . أو لم تسمع تلك العبارةالتى قالها أحدهم «يكفيه أن يكون هو الرجل الذى يحتوى بين ذراعيه كل ليلة كل ذلك الجمال ليصبح ملكا .» إننى أنا الرجل الذى يحتوى كل ليلة كل ذلك الجمال .

الوزير : لا تشغل فكرك بمثل هذه الأقاويل . هل تعتقد ، حقا ، أن الناس لا حديث لهم إلاّ عن جمال الملكة ؟ إن كلمات الشعراء ليست إلاّ شعرا . ولا أرى أن عبارة عابرة كالتى ذكرتها يمكن أن يكون لها تأثير على خيالك إلى هذا الحد . مولاى الملك . اطرح كل هذه الأفكار جانبا . إنى مستعد لأن أضحى من أجلك بكل شىء . أى شىء . إنى . إننى يامولاى ، كلّما أبصرتك قلقا ، مضطربا هكذا أشعر أنى تعس .

- ٧ -

المواطن : مع أنى من عامة الشعب ، فإن قصص الملوك وحوادثهم تستهوينى جدا . وأستطيع أن أقول إن هوايتى الوحيدة هى سماع تلك الأحداث والأخبار . نعم . إنها هوايتى الوحيدة . إذ ليس لى فى الواقع هواية أخرى . فأنا لا أحب الشعر ، ولا أميل إلى الموسيقى . .

(أثناء هذه العبارة الأخيرة يتجه الوزير إلى المواطن) .

الوزير : أنا فعلا بدأت أشعر بالتعاسة . لقد كنت أحسب ، فى البداية ، أن الأمر ليس أكثر من مجرد مناورة فكرية . كنت أعتقد أنه إنما يهوى أن يتسلى بفكرة طريفة . ولكن . إنه يعانى فعلا . هذا أقل ما يمكن أن توصف به حالته . أنا لم أعد أحتمل أن أراه هكذا .

المواطن : وعلام اتفقتما ؟

الوزير : لم نتفق على شىء . (صمت) كيف يمكن أن أعالجه ؟ أنا لا أطيق أن أراه مشتت العقل هكذا . فأنا أحبه . لم أكن أدرك أنى أحبه بكل هذه الدرجة . لقد أنستنى مشاغل الحكم قوة شعورى بالارتباط به . غير أنى

أشعر أنى سوف أشقى كثيرا إذا لم . . إذا لم يسترح .

المواطن : من السهل عليك أن تريحه . (صمت) الليلة إذا أردت . .

الوزير : أنا أريد أن أعيد إليه راحة نفسه بغير هذا المنظر .

المواطن : ياله من منظر ! يالها من قصة !

الوزير : قصة سخيفة . منظر يثير الاشمئزاز . (صمت) لا . لا يمكن أن أؤدى ذلك الدور . . لحظات سريعة وينتهى ؟ ياإلهى . هل حقا للملوك مشاعر لا نفهمها ؟

المواطن : سواء كنا نفهمها أو لا نفهمها ، فلا علاقة لنا بها .

الوزير : نعم . صدقت . لا علاقة لنا بها . لا علاقة لنا بها .

– ٨ –

الوزير : (مسرعا ومنفعلا إلى الملك) مشاعرك الخاصة يامولاى ، لا علاقة لى بها . أنا أتحدث إليك بكل صراحة .

الملك : (بعد أن ينظر إليه ملياً) هاأنذا أراك مضطربا .

الوزير : أرجوك يامولاى . دعنى أتحدث إليك بصراحة . إننا بالإلحاح فى هذا الموضوع سوف . . أنا مقتنع ، .تماما ، بأن مثل هذا العمل سوف يحدث خللا فى النظام الذى أقمناه معا . ولن يقف الأمر عند حدوث خلل . لكنى أشعر بأن كل شىء سوف يتقوض . أنا . أنا لا أعرف كيف أستطيع أن أواجهك أو أواجه الملكة بعد ذلك .

الملك : (معترضا) آها .

الوزير : أرجوك يامولاى . إن مولاتى الملكة تعاملنى معاملة الصديق الوفى المخلص . إنها تحترم رأيى كثيرا ، وأنا أكن لها كل مشاعر الإعزاز والتقدير .

الملك : كفاك حديثا عن الإعزاز والتقدير والاحترام ، فهذا أسلوب الضعفاء .

الوزير : إنه أسلوب الشرفاء .

الملك : الذى أدعوك إليه لا علاقة له بالشرف . إنك لم تفهم شيئا . ولم يفرغ عقلك ، بعد ، من هواء الحكمة الفاسدة . إنى لم أكن أتصور أن تكون ضعيفا إلى هذا الحد . وأن يكون عقلك محشوا بأفكار كهذه ما علاقة أن تحترمك الملكة بأن تراها عارية ؟ هذه طريقة تفكير أرفضها تماما . إنك لا تشعر بالأزمة التى أعيشها . (صمت)
(فى أثناء العبارة الأخيرة ، يتقدم المواطن إلى الوزير)

المواطن : أو لا يؤمن بالشرف ؟

الوزير : (إلى الملك) أو لا تؤمن بالشرف يامولاى ؟

الملك : (وكأنه يحدث نفسه) إن القوة التى تحرك صرصارا حقيرا بغيضا لهى أقوى بكثير من قوة الشرف الذى نتحدث عنه . إننا لم نزل فى بداية العام ، ولكم أشفق على من سيأتى بعدنا .

المواطن : ولكن هذه فوضى (يعود إلى حيث كان) أو ليست هذه فوضى ؟

الوزير : (إلى الملك) ليس من الممكن ، كما لا يصح ، أن تجعل من أفكارك هذه مبررا للفوضى .

الملك : ها أنت ذا تحادثنى من جديد بنفس طريقة التفكير . إنك تحسب أنى أدعو إلى الفوضى . وهذا خطأ . خطأ تماما . إنى ياعزيزى لا أستطيع أن أغيرّ من طبيعة أفكارى . ولا أستطيع أن أمنع التفكير فى أن تبصر زوجتى عارية . ياإلهى . إننا لم نزل فى بداية العالم ، ومع ذلك فقد تآكلت عقولنا . إنى أرثى لمن سوف يأتى بعدنا . علىّ أن أتحدث هكذا ، ثم لا أجدك تفهم ما بنفسى . وهو ما يعنى أن عقولنا قد تآكلت . لم يكن على الملوك ، أبدا ، أن يشرحوا أنفسهم هكذا .

كانوا يواجهون تحديات الرموز بقوة . **أنا أضعف الملوك الأقوياء ، حيث أجد نفسى** مضطرا لأن أوضح كل شىء .

الوزير : لا عليك يامولاى أن توضح لى شيئا . سأستقيل . سأرحل عن هذا البلد .

الملك : تستقيل ؟ ترحل ؟ (فى تودد) إنى إنما أضعك أمام اختبار بسيط .

الوزير : إن هذا الاختبار سوف يحطمنى . لماذا تريد أن تحطمنى بهذه الطريقة ؟

الملك : (فى صوت هادىء) إن هيكل المعبد الداخلى لا تطؤه أقدام العامة ، والأشياء المقدسة لا تمسها إلاّ أيدى المطهرين . إنك سوف لا تتحطم ياصديقى . الذى سيتحطم هو ذلك الرمز الأصم ، المتحدى أبدا .

الوزير : إن هذا التحدى يامولاى لا يقوم إلاّ فى عقلك أنت فقط ، ولا وجود له فى الواقع .

الملك : (وكأنه يتأمل ما يقول) إن ما يدور فى عقلى صحيح ، حتى لو كان خاطئا .

- ٩ -

المواطن : سدّت أمامه كل السبل . فكل ما يدور فى عقله صحيح حتى لو كان خاطئا .

الوزير : إننى أعيش فى كابوس . أشعر بأن كل ما يقال ، وكل ما يحدث إنما هو كابوس فظيع .

(يمكن أن يسمع صوت ترنيم لطفلة ، لا يلبث أن ينقطع)

- ١٠ -

الملك : تصور ونحن نستيقظ فى صباح اليوم التالى . أنا أتصور صباح ذلك اليوم . لا يمكن أن تتخيل مدى الرونق الذى سيكون عليه ذلك الصباح . لسوف تغرد الطيور أحلى من أى وقت مضى ، والشمس سوف تسطع فى بهاء لا يعدله بهاء يوم آخر .

الوزير : أنا أتخيل العكس .

الملك : سوف تتسلل ، فى سكون ، من وراء الستائر السميكة المسدلة على النافذة وتقف وتنتظر .

الوزير : لن أفعل !

الملك : ليس أسهل من أن تختبىء خلف سفار مسدل ثم ترقب الملكة وهى تدلف عند منتصف الليل .

الوزير : لن أفعل !

الملك : تخلع ثوبها الملكى ، وتقف عارية أمام ناظريك . عارية تماما .

الوزير : لن أفعل . لن أفعل .

الملك : بل ستفعل .

الوزير : لن أفعل قلت لك .

الملك : (فى غضب) إنك إذ ترفض ما أدعوك إليه ، فإنما تظهر ذلك الشعور الأحمق بالخوف من الضياع والفقدان . إنك تحرص على ما أنت عليه ، ولا تريد أن تضيعه . أو ليس هذا هو ما تخنشى عليه أن يضيع ؟

الوزير : أنا أريد أن أبقى كما أنا ، كما كنت دائما . شريفا ، عفيفا ، نقيا . وإذا كنت ترى الخوف من أن أفقد احترام النفس شعورا أحمق ، فأنا أشد الناس حمقاً .

الملك : إن الشعور باحترام النفس لا يُحافظ عليه ياصديقى . إنه لا يفقَد ، ولا يضيع . إنه كالشر لا يذهب ولا ينتهى . وعندما يبدأ ، كل مرة ، احترام النفس فى نفسك ، فإن هذا لايعنى أنك تحافظ عليه ، أو أنه لم يزل باقيا . إنه كالشر . كالشر تماما .

- ١١ -

(تدخل الطفلة ، وهى تلعب النط على الحبل . تتجة إلى أبيها المواطن ثم تمسك بالعروس وتخلع رأسها . تعطيها للمواطن ، وتنصرف وهى تعاود اللعب)

المواطن : أنا شخصيا لا أريد أن أرى الملكة ، بقدر ما كنت أريد أن أرى الوزير وهو يرى الملكة .

- ١٢ -

الوزير : (يتقدم إلى المواطن)

المواطن : والآن . لِمَ أراك منزعجا ؟ لقد حدث ما حدث وانتهى الأمر .

الوزير : لقد حدث ما حدث ، لكن الأمر لم ينتهِ بعد .

المواطن : ماذا تريد أن تقول ؟

الوزير : كل شىء قد تغير .

المواطن : ماذا تعنى ؟ لا أفهم .

الوزير : لقد تغير كل شىء فى نفسى . ولن أغفر له ذلك أبدا . (صمت) أية ليلة كئيبة هذه !

المواطن : أو كانت كئيبة ؟

الوزير : أى منظر . لقد غلبتنى الفوضى . غلبتنى الفوضى .

المواطن : بسبب ذلك الجمال الساحق الذى أبصرته . هه ؟ إنها جميلة جدا ، كما أسمع .

الوزير : أجمل مما يمكن أن يتخيل أحد على الإطلاق . ولكن كل هذا عبث . كل ما فعلناه عبث . حتى فى هذا الجمال الخارق شىء من العبث . كان يجب عليه أن يرقى فوق المنطق . كان يجب أن يصرع المنطق فى نفسه . لكنه لم يفعل . وها هو ذا كل شىء ينتهى إلى فوضى .

المواطن : أنا لا أعرف ماذا تعنى بتكرار هذه الكلمة . الفوضى .

الوزير : كان يجب أن يرقى فوق المنطق .

المواطن : أى فوضى ؟ أى منطق ؟ ذلك المشهد داخل غرفة مخدع الملكة ليس خطيرا كما تتصور . . ولا يؤدى إلى شىء مما تقول . مع مرور الزمن سوف ينقضى . وستنسى ذكريات تلك الليلة .

الوزير : لقد تخلت عنا ، الآلهة . أم نحن الذين تخلينا عنها (يعود أدراجه) نحن الذين تخلينا عنها .

- ١٣ -

الملك : (إلى الوزير فى لهجة غاضبة) قبل أن أنصرف . أنا أكره النمو والتطور ، وأظنك تعرف هذا جيدا . أنا أكره التطور جدا . كما أننى لا أحب أن ألجأ إلى العنف . ولكن إذا استمر حالك هكذا ، فسأضطر إلى أن أعالج ضعفك بطريقتى . (قبل أن ينصرف تماما) أنا أحب الأرانب الصغيرة والكبيرة . لكنى لا أحب الأرانب التى تكبر (يمضى) .

- ١٤ -

المواطن : نحن عامة الناس ننمو . نكون صغارا ثم نكبر شيئا فشيئا . فى حين أن الملوك يولدون وفى أنفسهم كل شىء . إن بذور الموت لا تنمو ولا تكبر معهم . إنها باسقة ، يانعة منذ البداية . الميلاد عندهم كالموت سواء بسواء .

الوزير : (فى مكانه) لم أعد أستطيع أن أحادثه . لقد انتهى زمن المحاورة .

المواطن : نحن عامة الناس بسطاء وعقلاء . وهل فينا من يفعل كما فعل الملك ؟ أية لعبة شيطانية تلك التى جرت من وراء ستار .

الوزير : إن شيئا لا يخفى . الستائر السميكة لا تحجب شيئا . لقد عرفت الملكة تفاصيل ما حدث .

المواطن : نحن الناس كالأرانب التى تكبر . ذلك لأننا ننمو . ننمو مع كل شىء ، وفى كل لحظة (يتوقف منتبها . يسرع إلى الوزير) ماذا قلت ؟ الملكة عرفت ؟ وماذا قالت ؟

الوزير : (ينظر إليه ولا يجيب) .

المواطن : ماذا قالت الملكة ؟

الوزير : (يتهيأ للانصراف) طلبت منى أن أقتل الملك .

المواطن : الملك ؟ بحق الآلهة ، هذا مثير للغاية . القصة لم تنتهِ بعد ، على غير ما كنت أتوقع . حسنا ، وماذا أنت فعل ؟

الوزير : (يتابع سيره . ثم يتوقف) إما أن أقتله أو أقتل . (يمضى)

(لحظات من الصمت)

(تدخل الطفلة . المواطن يعود أدراجه . الطفلة تلعب بالحبل عدة دورات ثم تقترب إلى حيث الباب المؤدى إلى الداخل . المواطن وهو يعاود محاولة إصلاح العروسة . الطفلة أمام الباب تثبت وتنظر إلى الداخل . تصرخ صرخات متتالية متشابهة ثم تجمد حركتها . المواطن ينظر إلى ابنته دون أن يهتز أو تبدو عليه علامة تأثر . ينظر إلى الجمهور وينطق كلمه واحدة) .

المواطن : . . وقتله . (يستأنف إصلاح العروسة لما يقرب من نصف دقيقة ، بعدها) .

يسدل الستار

يحيى عبد الله

مسرحية العدد القادم

● الزيارة — الفريد فرج

تجـــارب
مناقشـات

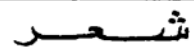
تجارب

مناقشات

تبدأ «إبداع» هذا الباب الجديد لنشر «التجارب الفنية» الخاصة ، التى قد تخرج - فى تقديرنا - ليس فقط عن «أصول التقليد» ، وإنما تتمرد على ما بدأ يستقر من ملامح «التجديد» ، ويتحول بدوره إلى أصول تكاد تكون تقليدية .

وقد لا نقر نحن ، ذوقيا ونظريا ، بعض ملامح ونتائج هذا التجديد على التجديد . ولكننا نقف أمام «التجويد» الذى لا يمكن إنكاره . فنلتزم بأن نطرح بعض ثماره على القراء وعلى النقاد . فلابد أن يكون لهم رأيهم - الذى نرحب بنشره كل الترحيب بمثل ما هو حق المجددين «الجدد» المجيدين أن تكون لهم فرصة اختبار مغامراتهم عند القراء .

«التحرير»



شعر

أحمد طه | عدران

واحد

تستدير السماوات
أغلق صرة زادى ، وأغلق أبواب قلبىَ
. . أعلن فوضى الجسدْ
إنها ساعة الفيضان ، وآخر أزمانكم
فاستديروا . .

أحرركم من دمائى . .
أناول نفسى الخمير وخبز المواجيدِ
فاليوم أتممت لى ميتتى
واختزنت حروفىَ
«جيمى
جحيمُ
وجيمكمُ
جنةٌ»
وأنا مفرد فى الجحيم
أسبِّحنى . . . وأقدِّسنى
أستجير بكم :
أشعلوا الماء فى جسدى
وابعدوا الرأس عنى
وضموا - إلى بعضه - جمعكم وانفرادى

يكون :
انفجارى بكم . .
مفرداً . .
جمعكم .

- الطاولة «٤٨» -
فى المرافىء متسع لليتامى
وبيت لنا
ورحيل السفائن لا ينتهى ، والنوارس
لكننا حدثتنا الطيورُ الغريبةُ
أسمعتنا تراتيلها فانكشفنا
- وكنا نموت بأعشاشنا -

دثرينى . . .
واتركى نبضة من رياح المرافىء
تلتف حولى
فأهذى بأسماء من هجرونى
وأهذى بأسماء من خنتهم
فأنا حالمٌ بالرحيل
أبعثرنى فوق كل السفائنْ
وأنا حالم بالزوال

أشيِّعنى خلف كل الجنازات
وأنا مقبل صوب عشك ، ألمث بين ذراعيك
كالغرباء ، فهل أنت جسرٌ إلى لحظة الوجدِ
يعبره الراحلون وأعبره
لا أقيم ولا أتوقف
أم أنت نافذتى للشوارعِ . .
خزْنة سرِّى . .
وأهلى . .
وأصحاب بيتى . .
ومملكتى . .
وسبيل الأحبة لى
فاكشفى الستر بينى وبينك .

هيئى ثديك الغر للجيشان
وقلبك للغيبة «الآخرة»
واشهدى عُرى جسمك كالآلهة
فأنا وثن موغل فى الفناء ، أجوب البيوت الخراب
أهدهد أحجارها المستكينة ، أفتح أبوابها
وأقيم على العتبات
فتبتسم الأرض لى أخلع الموت
عن جسدى
وأضاجعنى . .
وأعاود قتلىَ . . ابعثنى
«أوقد النار لى»

القاهرة : أحمد طه



قصة

الموت فى الظهيرة

سعد الدين حسن

١- حمامتان

○ غطت وجهه فى هدوء . ثم جلست منكسرة بجوار السرير . اليدان معقودتان على الرأس وجسدها الفائر يميل كمداً يميناً ويساراً . بينما ترف حمامتان بجوار دولاب الملابس المفتوح نصف فتحة . راحت هى تتحرك حركات محمومة . تفرد رجليها . تضمهما تضرب بيدها على صدرها وهى تصرخ : «ياحبيبى» .

طارت حمامة وقفت بجوار رأس الميت وراحت تهدل هديلاً مكتوماً . أقبلت ضجة فى الخارج . انتبهت هى : ذعرت وغطاها الهلع لما انفتح الباب فزعت الحمامة ولاذت بالشباك . صرخت هى : «أبو عيالى مات يا خال» .

بين العويل والصراخ كفنوا الجسد الذى وصل لتوه من العراق ، لينقلوه إلى قريته البعيدة . لما دار فى الخارج محرك عربة نقل الموق قفزت الحمامة الأخرى فى نصف فتحة الدولاب وراحت تهدل بهديل مسموع .

٢- النهر

○ قال الأب يعاتب النهر :

لماذا ؟ لماذا يانهر أخذت وحيدى وأنت الطيب الجميل . لماذا يانهر ؟ أحببناك لما عرفنا أن ماءك من دموع الناس أجمعين . عاهدناك ألا تخون ، وتخون يانهر ؟ والرجال أقسموا منذ بدئك ألا تدنس ماءك جيفة ولا تمر فيك المراكب ، وأقسموا أن تظل جيلا وطاهراً ، تغنى لك الصبايا ، والنسوة يغتلسن بمائك الطهور . لماذا خنت يانهر ؟

قال النهر :

إن وحيدك يدس أنفه فى كل شىء

٣- فرس النبى يهرب بين الأصابع

○ راح صديقى يتابع «أبو دقيق» يرف فى الهواء كالدانتيلا ، بينما أمسكت أنا «فرس النبى الأخضر» بين أصابعى ، ورحت أجول بعينىّ فى اتساع الحقول ، الضفادع المبتلة مسافرة فى النقيق . الطائرات تبيض جوار الخيار . يشاكس صاحبه الحمار وينهق . ثعبان طويل لا ينتهى من العربات على الطريق السريع ، وفى المدى استوت من الدخان السماء الثامنة .

وعندما لا تستقر عيناى على شىء ، أستقر على وجه سيدتى ، وأكاد أبكى .

كلما استقرت عيناى على وجهها قلت لها :

آهٍ سأغوص متوغلا بحزن

مذهولا من الملامح المميتة التى رأيتها

يالصفاء الأفق ! يقترب ذلك الوميض

لكنى مرتعب لئلا تغيرى سيماءك* .

* مقطع من قصيدة ٣١ كانون الأول - الكسندر بلوك .

فتنظر سيدتى إلى وجهى ولا ترد . جلست جوار صديقى على خشب الهويس نتأمل الأفق . ابتسم لى وهو يرقص نصف رقصة ساخرة .

أطرقت متأملا فرس النبى الذى مازال بين أصابعى . قال صديقى : استقال بيجين

قلت : جاء شامير

لما التقيت سيدتى فى المرة الفائتة . كنت أود أن أقول لها :

لماذا تصمتين يا أبدية غامضة ؟ . . ياروحى . أينما ذهبت سأتبعك دائما حتى آخر حدود الليل ، وسأتبع موسيقاك الجديدة *التى ولدت فى النسيم النقى متصاعدة من البعيد ، ولن نفترق* أبدا .

ولكنى ترددت : ألأن ثمة عيونا كانت ترقبنا ؟

من بعيد أقبلت جنازة . نظر صديقى وأنا كلانا إلى الآخر فى صمت . اقتربت الجنازة . لم أستطع النظر إليها . أطرقت ، ولما رفعت يدى لأطلق فرس النبى كان بين أصابعى ميتاً .

٤- كوثر

ثلاثون عاما لم يتحقق شىء صاحب المقهى الذى بجوارنا يزداد سمنة وأنا فى نحول مستمر وجارتى كوثر الأنثى الجميلة المنكسرة فقدت زوجها البنّاء فى دُبىّ ، فراحت تقضى حاجة المحرومين من الرجال .

أحببت كوثر وقبل أن أتزوجها بثلاثة أيام ماتت بمرض خبيث لم يمش فى جنازتها أحد .

٥- حُلم ريفى

○ بجوار فرسه الأبيض أعلى التل وقف يمد شعر حبيبته المبلول ويداعبها فجأة هبط من الغرب فرس أشهب بجناحين عن يمين التل مُطهماً بريش ، وأجراس ، وخرز له ألوان الطيف وعلى صهوته فارس وسيم متجهم ، على رأسه تاج يلمع ، وفى خصره سيف ذهبى ، وعلى جنبيه حقيبتان من الفرو الفاخر ، مليئتان بجنيهات ذهبية تشخلل كلما نغز الفرس الأشهب بقدميه المفلطحتين وكلما تقدم الفارس من ذات الشعر المبلول فزعت إلى حبيبها الذى انخطف قلبه على فتاته ، وأراد أن يصرع الفارس بضربة سيف واحدة . غير أنه لا يملك سيفا . وكلما اقترب الفارس بكت الفتاة وأميرها عاجز تماما ولما تقدم الفارس ليخطفها تقدم أميرها الأعزل ، غير أن محاولته ضاعت هباء . ولما استقرت هى على الفرس الأشهب أمام الفارس وبدأ الفرس يطير رفس أميرها رفسة الموت ، فتدحرج هو وفرسه الأبيض من أعلى التل ، وراحا ينحدران إلى أسفل ، إلى أسفل ، حتى غرقا فى الظلام .

٦- الأنين

○ **والقطار يهدر باتجاه القاهرة . وفيما كنت أنظر من نافذة القطار ، أشهد حوار الحقول مع الندى . كنت أسمع أنينا يصاعد ، يصاعد بحجم المدى .**

قلت : هو النهر يتوجع أو يفيض ولما كان النهر يترقرق ، قلت : هى السنابل تـوءد فى عرسها . ولما كانت السنابل تحتضن الريح وتنتصب قلت : هى الأشجار فى مخاض الثمر . *ولما كانت الأشجار هادئة تماما ، قلت : هى الطيور تتمزق* . ولما كانت الطيور تصطف تزف الريح للمدى ، قلت : هى أمى عندما رأت طائر الموت يتحلق حول وجهها . ولما كانت أمى تنهض من نومها ، قلت : هى الأرض إذن تميد بنا . لحظتها انشد جسدى كقوس رفيع رفيع ، وتجاوب مع أسلاك التلغراف السوداء التى بدت كخيوط موسيقية تتموج وتمتد إلى أمام إلى أمام حتى القاهرة حيث وجه سيدتى يشيح عنى ويدخل فى هسيس غامض ، سرعان ما ينفلت إلى النهر ، قلت : هى سيدتى تنزف أو تموت . لحظتها وجدتنى أبكى وأنوح ، ولما لم يهتم أحد ببكائى راح جسدى المشرود كالقوس ينتفض بشدة ، قلت لنفسى : رسلاً وشدوا . رسلاً وشدوا . رسلاً وشدوا .

ولما لم تستجب حنجرتى كأن القطار بكامله مغروز بها ، والأنين مازال يصاعد وينتشر ، أرهفت السمع ، وأبصرت السنابل تنفرط بغير درس . النهر يجرى بغير دفع . الطيور تغرد بغير تحليق . الأشجار تتمايل بغير ريح فأصابنى الرعب والدهشة وأبصرت فى الأفق وجها يبين كان وجه الحزن تلفه الوحشة ، كأنه خارج لتوه من ظلمة أبدية . على يمينه شجن وعلى شماله قلق وتحته تراب يمور ، وفوقه غيم ثابت . قلت : يا أيها الوجه الجليل . أنا قوس شارد من أمه إلى صدرين : صدر خانى ، وصدر يشيح عنى . هارب من قلبين : قلب لى ، وقلب علىّ . فشدنى بين يديك يا أيها الوجه الجليل ، قبل أن يقطعنى النحيب . رفقاً لا تشدنى كثيراً لئلا أتمزق. شدنى كثيرا لأنزف. فمن سيهتم لنزيفى .

استجاب الوجه لى . أفقت على همهمات الجالسين أمامى . كانت قطرات من الدم المتخثر تتساقط من أنفى وفمى لم أهتم تركتها تتساقط غير أننى لحظتها أدركت يقيناً أن الأنين المتصاعد فى المدى هو أنين سيدتى . التى مازالت تشيح بوجهها عنى وفيما كنت أنظر ثانية من نافذة القطار أبصرت وجه الحزن يكبر ، فقررت أن أوقف نزيف دمى والقطار يهدر باتجاه القاهرة .

القاهرة : سعد الدين حسن

واقعنا الثقافى .. ومجلة "إبداع"

سليمان فيّاض

فى يناير ، من العام الماضى ، صدر العدد الأول من مجلة «إبداع» .

وطوال اثنى عشر شهرا ، وأصحاب الأعمدة وأنصافها وأرباعها ، فى الصحافة المصرية خاصة ، يهاجمون أسرة تحرير إبداع ، والمواد المحررة ذاتها ، قصة ، وشعرا ونقدا ، ويهاجمون بكلام صحفى تقريرى وعام ، لا يحمل صفة النقد . ولا يسوق حيثيات الأحكام ، لمجرد الهجوم ، ولمختلف الغايات والأغراض . بل إن البعض من كتابنا الصحفيين ، المشتغلين فى نفس الوقت بالأدب ، كان يكتب عنها فى أعمدة مجلته مادحا ، ولكنه حين يكتب فى لندن ، ويبيع فى عاصمة عربية ، ينقض عليها ذما حتى يقبل منه البيع ، ولا يستثنى من أعداد «إبداع» سوى العدد الوحيد الذى نشرت فيه قصة له . وشارك شباب الشلل فى ندواتهم الأدبية بالمقاهى ، فى هذا الهجوم ، لأن المجلة رفضت نشر مادة أو أكثر لهم ، ولم يقل لهم أحد من جلسائهم إن ما يكتبونه دون مستوى النشر فى مجلة أدبية ، تعنى بنشر الأدب الرفيع .

والغريب أن جميع الذين قاموا بهذا الهجوم ، أو التعريض ، ، كانوا دائما بين واحد من هؤلاء :

○ صحفى لا موهبة شعرية له ، ولكنه عاش سنوات صديقا للشعراء ، و «كشافا» لأحدهم خاصة ، فظن نفسه شاعرا ، وقدم لإبداع ماأسماه «قصيدة» ، ورفضت «إبداع» أن تنشر له ، لسطحيتها ، وكثرة ما بها من كسور فى الأوزان (سبعة عشر كسرا) ، وخلل واضطراب فى التنقل بين التفعيلات ، ولتراكم الصور فيها وتعارضها ، وعدم تركيزها . فتحين أول فرصة أتيحت له فى صفحة أدبية بإحدى صحفنا ، وفى غيبة الإشراف الأدبى ، على هذه الصفحة ، ونشر هجوما حادا ، ومغرضا ، على أسرة تحرير إبداع ، للإيقاع بين رئيس التحرير ونائبيه ، ولاتهام «إبداع» بأنها لا تنشر إلا لاتجاه بعينه ، واتجاه رجعى كما قال وزعم ، بل جزم فيما نشره بقرب نهاية «إبداع» ، للخلاف بين أعضاء أسرة تحرير «إبداع» .

○ وواحد من أرباع الموهوبين ، من كتاب الطبقة الخامسة إلى الطبقة العشرين ، عاش سنواته الخمسين يعتقد أنه كاتب لا يقل شأوا عن يوسف إدريس ، وكان من المفروض أن يسقط بالتطور الطبيعى لحياتنا الأدبية ، فى غربال الزمن ، ولكنه بسبب خلل اجتماعى حدث فى واقع الثقافة المصرية ، فى العقد الماضى ، صار بين مجموعة الكتاب الموق ، حملة الحقائب ، الذين أعيدوا إلى الحياة بعملية قيصيرية ، فى ظروف استثنائية يعرفها الجميع . ومن الطبيعى أن تتشبث هذه المجموعة بالاستمرار فى الوجود ، وأن تسعى لهذا الوجود فى مجلة جديدة مثل «إبداع» ، وتستهدف السيطرة عليها ، والاستحواذ على صفحاتها ، وإغلاق الباب دون الآخرين .

وغفل صاحبنا وجماعته عن أن «إبداع» ، التى أنشئت بعد «فصول» ، لتصحيح مسار حياتنا الثقافية ، ولتفتح باب النشر لكل جيد من ألوان الإبداع الأدبى والفنى ، قديمه وحديثه ، ولكتاب سائر الأجيال والاتجاهات ، ولكى تغنى حياتنا الثقافية ، بالنقد التطبيقى ، الذى ينبغى له أن يواكب ثمرات الإبداع ، بل وأن يسبقها ، ويرتاد لها الطريق . وانسياقا مع هذه الغفلة ، راح يهاجم فى صحيفة يومية ، مجلة «إبداع» ، ومجلة «فصول» ، ويعرِّض بنزاهة وغايات المشرفين على تحريرهما .

○ وواحد من مقاولى الأدب صناع عصر «البترو - ثقافة» الذين أفسدوا يمنة ويسرة - ومازالوا يفسدون - حياتنا الثقافية ، أدبيا وصحفيا ، يجمعون كل قول مكتوب . من الخبر موثوقا به أو غير موثوق .. إلى التحقيقات الصحفية السريعة التى تقوم على القص واللصق ، وتختلق الأقوال والثرثرات من المقاهى والغرف المغلقة .. إلى القصص القصيرة ، والمتوسطة القصر ، والقصيرة جدا ، والمعطوطة جدا ، تكتب على عجل وحسب الطلب ، فلكل مجال نشره العربى ، فى عاصمة من عواصم الصحافة العربية ، أو فى المهاجر ، أو فى صحف مصر ذاتها .. إلى الأشعار التى لا تراعى بها موسيقى ولا شاعرية ، ولا تحترم أبسط قيد فى الشعر وأقله ، وهو قيد التفعيلة العروضية .. إلى المقالات السطحية الموظفة التى تبيع هذا لذاك ، وذاك لهذا ، فى السياسة ، وفى النقد ، وربما بلا خبرة تذكر فى السياسة ، أو فى النقد .. وكلها كتابات تندرج تحت ما نسميه بكتابة «الحياكة والتفصيل» ، وما أكثر ما بها من أخطاء فى الإملاء ، والتصريف ، وعلامات الترقيم ، والنحو ، والتراكيب اللغوية .

أحد هؤلاء المقاولين اكتشف له ، أكثر من مرة ، أكثر من بيع للمستكتب الواحد (حديث مثلا) يقطعه هو ومن تحدث إليه ، ويبيع جزءا فى عاصمة ، وجزءا هناك فى عاصمة ثانية ، وجزءا هناك فى عاصمة ثالثة .. ثم يعيد البيع بالعكس ، وبأسلوب الاستبدال والإحلال .

○ وأحد هؤلاء المقاولين كان يكتب مثلا واحدا للكاتب أجرا عن مكتوبه ، ثم يكتشف أنه قبض ثلاثة أمثاله ، ومع ذلك فهو بين المرموقين فى حياتنا الثقافية .

وهؤلاء المقاولون يستثمرون (مثل تجار البوتيكات والرأسماليين الطفيليين) كتاب مصر والعرب ، مستغلين المناخ السائد ، والعلاقات العربية الراهنة ، والظروف المعيشية الطاحنة لهؤلاء الكتاب ، ويبيعون لهم عقولهم وأرواحهم وحصاد أقلامهم ، فى سوق «البترو - ثقافة» و «البترو - دولار» ، غافلين أو متغافلين ، ومخدرين لضمائرهم دائما بأى حجة أو تبرير ، يبيعون بعضهم للبعض ، والكل للكل ؛ فالمهم ، كل المهم ، هو سوق التأليف والتوليف ، وما يعود منه من ربح سريع وظريف .

.. وليس من صالح هؤلاء المقاولين ، أن يروا حياة ثقافية نظيفة تبدأ على أرضنا ، ومجلات جادة وعاقلة تجهد لإعادة صياغة حياتنا الثقافية ، وترسى ، أو تعيد إرساء ، تقاليد أخلاقية ، تحكم واقعنا الثقافىّ ، علاقات ، ونشْرا ، فذلك كله بداية النهاية لعصر «المقاولات الثقافية» ، ولعصر «تراحيل العمل الذهنى» . وكان لا بد أن يهاجموا مجلة «إبداع» ، وأن يشجعوا على مهاجمتها ، داخل مصر ، وخارج مصر ، فى الصحف ، وفى المقاهى والمنتديات ، وفى الغرف المغلقة ، وأن يستنهضوا فى هذا الهجوم الأنفار ، كل الأنفار ، فى شلل «تراحيل العمل الذهنى» .

ومن الغريب ، أن ينخدع عدد من الكتاب ، بهذا التحريض ، وأن ينسوا أنهم أصحاب مواهب ، إذا كانت لهم مواهب ، وأصحاب رسالة ، إذا كانت لهم رسالة ، وأبناء جماعة بشرية ، إذا كانوا ما يزالوا يشعرون بالانتماء إليها ، ومواطنون فى وطن ، إذا كانوا يعانقون تراب هذا الوطن ، وماضيه ، وحاضره ، ويسعون بالكلمة الحق ، الكلمة الصدق ، الكلمة الحرية ، الكلمة الالتزام ، إلى تخليق مستقبل لوطنهم وجماعتهم ، على طريق التقدم والحضارة .

لقد اختلط الحابل بالنابل فى حياتنا الثقافية ، وتداخلت كل الأوراق ، فى كل الأوراق ، فى سوق الثقافة ، كما هو الحال فى واقع الاقتصاد والتجارة والسياسة ، منذ

أواخر الستينيات إلى يومنا . وصار من الواجب تصحيح ذلك كله في واقع الثقافة ، بالتخطيط الجاد ، والعمل المستمر والدءوب ، وبروح من التجرد والتضحية . هكذا كانت الغاية من إصدار «إبداع» ، وقبلها «فصول» ، وهكذا ستكون الغاية ، فيما سوف تصدره هيئة الكتاب من مجلات جديدة : «عالم الكتاب» ، «الفنون الشعبية» ، «الحضارة» .

ويبدو لى ، بعد تجربة مريرة ، طوال اثنى عشر شهرا ، أنه ما من مجلة منها ، ولا هى مجتمعة ، بقادرة على تنقية الواقع الثقافى من أعشابه وانحرافاته ؛ فالسوق ، سوق البيع والشراء ، ونخاسة الفكر ، ما يزال قائما ، وما تزال خيامه منصوبة ، وصار من الضرورى - مع التخطيط ، والجهد وروح التجرد - إثارة الحوار الحر ، والفاعل ، والخلاق ، وفى مناخ تزكو أسهم الديمقراطية فيه وتربو ، بين الكتاب والكتاب ، وبين القراء والكتاب ، فى قضايانا الأدبية والفنية ؛ ومراجعة أنفسنا ، فى واقعنا الثقافى ، لنتعلم : كيف نعف ؛ وكيف نخجل ؛ وكيف يحافظ كل كاتب منا على تاريخه ، وقد ملك زمام أعظم ثروة ، ثروة الكلمة ، فذواكر التاريخ لاتنسى ، ولا ترحم أحدا ؛ وكيف لا ندعى لأنفسنا مواهب ليست لنا .

إن من هاجموا مجلة «إبداع» طوال عام مضى ، سوف يستمرون فى الهجوم عليها الآن ، وغدا ، حتى فى رسائلهم بالبريد ، مادام هناك صحفى يصر على أنه شاعر ، ومادام ثمة ربع موهوب يعتقد أنه أفضل من نجيب محفوظ ، ومادام ثمة ناشىء ، مايزال فى دور التمرس واكتساب الخبرة ، ويصر على أنه فوق الفوق ، وماداموا جميعا يصرون على النشر ، والنشر الفورى ، وفى أول عدد يصدر من «إبداع» (ولاحق لهم جميعا فى نشر سطر واحد على صفحاتها) وإلا كنا نساعدهم على خديعة أنفسهم ، وكنا شركاء لهم فى خديعة القراء .

ولأن مجلة «إبداع» ، تصر على احترام قرائها ، فهى تتعرض لموجات من الهجوم ، يمينا ويسارا ، ولمحاولات الإيقاع بين أعضاء أسرة التحرير ، حتى فى الرسائل التى يحملها البريد ، وبوقاحة وجرأة لا تقبل من أى أحد متحضر ، عرف قدرا من الإنسانية فى التعامل ، والذوق فى السلوك ، والحياء فى احترام إنسانية الغير ، مجرد الإنسانية ، وعرف حق الغير فى العمل الهادىء الخلاق ، دون ضغط ، أو إرهاب ، أو ابتزاز . وسأضرب لذلك مثلين بارزين :

○ صحفى ، ربع موهوب أدبيا ، تقدم لإبداع بقصتين ، كانت إحداهما عند القراءة الثلاثية ، من أسرة التحرير ، مليئة بالحشو ، والثرثرة ، والرغى ، ربما لمجرد بسط الرداء على أكثر عدد من صفحات «إبداع» . ولذلك اعتذر عن نشرها بالإجماع ، مع أننا نعرف أنه من «أصحاب الأعمدة» ، وأن من يملك عمودا فى هذا البلد ، يملك أن يفتى ، وأن يقضى ، ويبدون أى حيثيات تحترم ، وعملا بالمثل القائل : «الرصاصة اللى ما تصيبشى تدوش» . وكانت القصة الأخرى مقبولة للنشر ، مجرد مقبولة ، ولا ترقى إلى مستوى الجودة ، وحدث حولها نقاش - كما هو المفروض أن يحدث بين أعضاء أسرة تحرير - حول إمكانية نشرها . ولأفضلية غيرها من قصص الكتاب عليها ، أجل نشرها من شهر إلى شهر .

ولنتوقف برهة عندما قاله الصحفى الشاب ، من أن ما رفضناه هو «لكتاب لا معين» و«من ذوى الأسماء المعروفة» . وأؤكد له من خبرتى الخاصة ، خلال عام من العمل مع أستاذنا الدكتور «عبد القادر القط» ، أنه فى كل الظروف لا تقبل «إبداع» نشر ما دون حد الجودة ، حسب تقدير أسرة التحرير ، وفى حدود ما يتوفر لديها ، مهما كان وضع كاتب كتب من «اللمعان» أو «المعرفة» أو «التاريخ» ، ولم يحدث ، مع ذلك ، أن جاءت لنا من شاعر معروف أو غير معروف ، أو كاتب لامع أو غير لامع ، قصيدة جيدة ورفض نشرها ، ولا قصة مقبولة المستوى ورفض نشرها . . إلا إذا كان الصحفى الشاب يعتبر أن نشر كاتب لبضع قصص «صحفية» ، فى صحف ومجلات مصر أو الوطن العربى هو مبرر كاف للشهرة والمعرفة ، واللمعان ، والتاريخ ، وحق النشر الفورى ، بمجلة للأدب الرفيع .

ولو أن كاتبا مُجيدا ، بعث إلينا بقصة من فضلات درجه ، أو من بدايات تجاربه (منذ دهر ولى) ، أو

فهم خطأ أننا نقبل التقريرية والمزايدة فيما كتبه ، لكان من واجبنا ، ونحن أصـدقاؤه ، أن نحميـه من شـر نفســه . وأن نحمى معه تـاريخه واسمه ، بالاعتذار عن نشر قصته ، أو مقـالاتـه ، أو قصيـدتـه ، عـلى صفحات «إبداع» .

ولو أن كاتبا آخر بعث إلينا بقصة واختلف الرأى عليها بيننـا ، وذلك أمر متوقـع حيال أى عمـل أدبى أو فنى ، بسبب اختـلاف المشـارب - وهذا حق بشرى من حقوق الرأى بين المحـررين والكتـاب والقـراء عـلى السواء - لكان الرأى الأخير فى النشر وعدم النشر لرئيس التحريـر ، فهو ربان «إبداع» وقبطانها ، وإذا لم نفعل ذلك ، فنحن بعيدون عن أدنى حدود التحضر ، وعن أول واجبات العمل البشرى ، الجماعى ، أى عمل .

ولقى كاتب هاتين القصتين رئيس تحرير هذه المجلة ، وحين عرف منه هـذا الكاتب الصـديق ، أن إحدى قصتيه مرشحـة للنشر ، والأخـرى معتـذر عنها ، قـال : «إنـه يـريـد» (هكذا !!!) «أن تنشر القصة المعتذر عنهـا بالـذات» ، وزاد حين لم يجد خضوعا للإرهاب ، ولا للىّ الرقبة ، فقـال (وبـالأدب القـول ، وسـوء النية ، والإصرار على الوقيعة) لرئيس تحرير إبداع ، الشاعـر ، والناقـد ، والدمث الخلق : «يبدو أنه لا سلطان لك فى المجلة» .

إن هذا الكاتب واحد ممن أفرزهم واقعنا الثقافى فى السنوات الأخيرة ، وربما كان كونه ابن هذا الواقع ، هو عذره الوحيد ، ولكن ذلك العذر لا يقبل منه ، فما حدث منه ، قد صدر من مثقف ، يزعم أنه كاتب ، ومن المفروض أن الكاتب أكثر من الرجل العـادى ، امتـلاكـا لإرادتـه ، وحريته ، ولروح الرجل المتحضر ، روح التسامى والاستعلاء .

○ وصحفى شـاب ، قـال فيـما كتبـه ، قبـل شهـور ، بصحيفـة «الأهالى» التى نكن لها كل احترام - عن أسرة تحرير «إبداع» ، واعتذارها عـن نـشـر عـدد مـن الـقـصص والأشعار ، زعم هو أنها «لعـدد من الكتـاب والمبـدعـين ذوى الأسـماء اللامعة والتـاريخ المعـروف» وزعم «أنها تراكمت لدينا» ثم قال : «وجاء هذا الرفض فى مواجهة زميلى الدكتور القط فى مجلس التحرير» ثم قـال : «وأصبـح هذا الـوضـع يمثـل أزمـة حقيقية . قد تؤثر فى استمرار صدور المجلة ، نتيجـة لغياب الحـوار بـين الأجـيـال الـثـلاثـة فى مجـلس التحرير» . . وكـأن هذا الصحفى الشاب كان رابعنا فى مجلس للتحرير (ولم يحدث ذلك يوما) ، ورأى الحوار مقـطوعا . . وكـأنه لا يعـرف أو لا يقدر ، أننا وإن كنا نمثل حقا مجلس تحرير ، ونمثل أجيالا ثلاثة (وذلك من حسنات الاختيار لمجلس تحرير مجلة أدبيـة فى المنـاخ الثقـافى الـراهن) . فإننا ، أنا والصديق النـاقد الأستـاذ سـامى خشبـة ، نعـرف ونحتـرم ، ونقـدر ، أن ثمـة رئيسـا لتحـريـر إبداع ، وأننا نساعده ونعينه فى تحرير المجلة ، بالقراءة ، وإبـداء الرأى ، وإدارة التحرير ، ومتابعة التنفيـذ ، وأن لــه وحـده القـرار الأخـير فى صـلاحية قصيـدة أو قصة أو مقـال للنشر .

ولقد اتهم هذا الصحفى الشاب مجلة «إبداع» بأنها «تنشر لتيار إبداعى بعينـه» ، «بـدعـوى تـوقى الهجـوم الرجعى» (هكذا اتهم وبرر اتهامه) ، ولا تعليق لإبـداع على قـوله سـوى ما ننشره . فلقد نشرت «إبـداع» فى أحـد عشر عـددا أصـدرتهـا عـام ١٩٨٣ ، لكتاب من سائر الأجيال ، ولكتـاب من سـائـر الاتجـاهـات السيـاسيـة ، ولكتـاب ذوى رؤ ى مختلفة فى مضمون الإبداع وشكله ، إلا إذا كانت غايته أن يجعل من إبداع حكـرا على كتـاب ، دون كتاب) . ترى ماذا يحدث لو أننا قلبنا تبريره مع نفس الاتهـام ، فقلنـا : إن إبْـداع «تنشر لتيار إبداعى بعينه ، بدعوى توقى الهجوم اليسـارى» ؟ والأمران غير حقيقيين بحال . وتحت أيدينا ، وأيـدى الكل ، الـوثيقـة والـدليـل والبـرهان : **كشاف مجلة «إبداع»** الـذى صـدر فى العـدد الأسبق من «إبداع» (يناير ١٩٨٤) . وفيه الدليل على ما يكذب مزاعم هذا الصحفى الشاب . وليرجـع إلى المقدمـة التى صدر بها التحـرير هـذا الكشاف ، وليعـرف هـو ، وسـائـر المقـاولـين والأنفـار ، أن مجلة «إبداع» ، قـد قدمت لأجيال الشبـاب من الكتاب ومن سـائـر أرجـاء مصـر فـرصـة ومساحة ، كنا فى البداية فى تخوف من إتاحتها بهذا القدر ، خشية الوقوع فى الغمـوض أو الـسـطحيـة ، أو اللا إبداع .

إن أسباب «التردى» و«السطحية» فى الواقع الثقافى والعربى ، التى نسأل

عنها الآن ، ترجع إلى مناخ سوق الصحافة والثقافة الذى عرضنا له ، لكنها ، وفى يقينى ، ترجع بالأكثر ، إلى أن أكثر كتابنا قد استسلموا بإرادتهم واختيارهم لمناخ هذا السوق (فيما هم ، فى نفس الوقت ، يكتبون عنه ويدينونه) . والقليل منهم هو من عف بنفسه ، وأعطى مالالأدب للأدب ، ومالأ كل العيش للجسد ، وما للرسالة والتاريخ للروح وللأمة . وعن هذا القليل تبحث «إبداع» فى مصر وفى الوطن العربى كله ، وتمديدها عبر الصحارى والوديان إليهم ، ليمدوا أيديهم إليها ، وتتمنى عودة المهاجر إلى وطنه وقومه ، وإياب اليائس إلى بارقة أمل فى أرضه . فأى عبث أن نشعل شمعة فى ظلام صحراء لا يرى أحد لها ضوءا ولا يمر بها حتى عابر سبيل .

إن أحدا لا يزعم أن مجلة أدبية ، أية مجلة أدبية ، فى مصر أو فى الوطن العربى ، ليست فى مأزق ، أو أنها لا تمشى فى أيامنا على الصراط بين الجنة و النار ، بسبب تفشى السوقية ، وسوقية السوق ، فى الواقع الثقافى ، وبالضرورة : ندرة القصص الممتازة ، والأشعار الجيدة ، وبالتالى قلة عدد المبدعين المجيدين فى سنوات السبعينيات ، من أصحاب المواهب العظيمة الذين عرفتهم مصر والعواصم العربية حتى نهاية الستينيات . وبسبب رحيل عدد من الشعراء بالموت ، أو بالهجرة عن ضفاف الوادى ، وبسبب تسهل أكثر الأدباء والشعراء فى إبداعاتهم ، فكله متاح له فرصة النشر فى الصحافة العربية ، وكله مقبوض الثمن ، وكله يقرأ أو حتى لا يقرأ ، ثم يجلس الواحد منهم قرير العين ، معتقدا أن ما يمنحه لمجلة أدبية مثل «إبداع» ، هو فضل منه ومكرمة ، يمن به عليها ، فقد ضحى ، أى والله ، ضحى بسعر أعلى لأجل خاطرها ، وتواضع مودة لأصدقاء له بها يحررونها .

وإن أحدهم لتسكتبه ، اختيارا منه لموضوعه ، أو تكليفا له عن كتاب محدد ، أو عن مسرح محمود دياب وقصصه ، أو قصص فاروق منيب فيسألك للفور : كم تدفع ؟ وهو يعلم أنها مجلة وطن يمر بظروف اقتصادية صعبة . . كم تدفع ؟ وهو يعلم أن أى مجلة أدبية لدولة تُعان وتدعم من الدولة ، وأنه كلما زاد توزيعها ووفاؤ ها بالخدمة الثقافية زادت خسائرها . وتضيع أية إعلانات ، أو كمية مصدرة ، فى بحر الخسارة ، خسارة ارتفاع التكلفة ، فى زمن أغبر . . كم تدفع ؟ وهو لا يسأل نفسه ولا يكلف خاطره . أن يسأل نفسه عن قيمة ما كتبه أو ما سوف يكتبه ، وأن يسأل نفسه : لمن يكتب ، وأن يذكر نفسه بأنه ! إنما يكتب حين يكتب لشعبه . وعن تجارب شعبه ، ليغنى ثقافة شعبه ، ولكى يبقى هو جزءا ، غير مبدد ولا مضيع ، من تاريخ شعبه .

إن المأزق الرئيسى لإبداع ، هو فى مقاولى الأدب ، وفى هذه الشلل من المتأدبين وما أكثرهم ، وأقل حصادهم ، فى غيبة النقد ، لأن النقاد شغلوا بالصحافة ، وبالإعلام ، وبهذه الكتابات الصحفية على هوامش الأدب ، وشغلوا بطلب العيش ، والعيش أنواع ، فيه الضرورة ، وفيه اليسار وفيه الرفاه ، وهم فى طلبه مثل كثير من الشعراء ، والقصاصين ، درجات فى هذه الأيام .

وكم من ناقد طلبناه ، ولقيناه ، ورجوناه ، ليختار واحدا من هذه الكتب الإبداعية الجيدة ، التى تصدر بين شهر وآخر فى مصر والوطن العربى : ديوان شعر ، مجموعة قصصية ، رواية ، وليكتب لإبداع دراسة عنها ، فاعتذر . اعتذر لأنه يقف بيننا وبينه سدّ : كم تدفع ؟ . أو لأنه يعتبر أن مجلة مصرية جادة ، مثل إبداع ، مجلة دولة «يصدرها بعض الأصدقاء» . . أو لأنه استمرأ الكسل إلى جانب التليفزيون ، أو فى جلسات المقاهى ، وآوى إلى جبل يعصمه ، فيما يزعم ، من الماء . . أو لأنه يرى أن تجزئة مقاله لإبداع ، إلى مقالات قصيرة ، لصحف الوطن العربى ، أكسب له وأربح ، فهذا عن البناء (فى كذا) ، وهذا عن الشكل (فى كذا) ، وهذا عن الشخصية (فى كذا) . . إلى أن يقال له : كفى . . أو لأنه استغنى بالكلام والتبرير والإدانة عن القلم والورق .

والمأزق الرئيسى الآخر لإبداع ، هو فى قلة الحصاد الثقافى الراهن الجيد من شعر وقصة ونقد ، بصورة اعتقدأنها قد لا تكفى إلا لإصدار مجلة «إبداع» كمجلة فصلية ، ولكنها كمجلة شهرية يمكن أن تقع فى محظورات التحرير ، بسبب قلة الحصاد ، ونقص الزاد . وأية مجلة هى بكتابها ، هم بها ، وهى بهم ،

هم الوجوه والأصوات ، وهى المرآة والصدى ، هم الأقلام ، وهى الصفحات .

ومع ذلك ، ستظل مجلة «إبداع» ، برغم الهجوم ، والاتهام ، والمزاعم ، والأقوال ، تؤدى رسالتها : نشر الجيد من الإبداع ، ونشر الجيد من النقد ، بلا مجاملات ، ولا تخوف من أصحاب الأعمدة ، ولا من مقاولى الأدب ، ولا من تراحيل العمل الذهنى ، وبلا خشية من هذا الإرهاب الفكرى ، وبلا قبول لمجاملة ، أو لمزايدة فى سوق نخاسة الثقافة .. مابقينا معا فى مواقعنا وما وسعنا الجهد .

إن الدعوة للحوار . على صفحات «إبداع» ، الكثيرة والوفيرة ، مفتوحة ، ولم أقل سوى وجهة نظر ، رجوت أن لا أقولها يوما ، لولا أصحاب الكهف المعاصرون ، وأصحاب الأعمدة ، والذين يريحون ضمائرهم بالكلام ، فى سوق الكلام ، يغطون به خطاياهم فى السر والخفاء ، وهى لا تخفى على أحد .

سليمان فياض

فى أعدادنا القادمة
تقرأ هذه الدراسات

● الفنون التشكيلية فى مصر .. بين التقليد والتجديد	د. صبرى منصور
● الفنان على المليجى .. والتشكيل على المسطحات الجلدية	عبد الرحيم يوسف الجمل
● القصة القصيرة فى السبعينات	د. عبد الحميد ابراهيم
● قصائد مختارة للشاعرة الألمانية المعاصرة : «أنا ماير»	كامل أيوب
● قراءة فى قصيدة «رحلة فى الليل» لصلاح عبد الصبور	محمد بدوى
● الوجودية فى الفكر العربى	د. منى ميخائيل ترجمة : حسين اللبودى
● الموت من المقاومة إلى الاستسلام فى بعض قصص نجيب محفوظ القصيرة	حسين عيد
● قصائد مختارة من ديوان «قيصر فاييخو»	د. حامد أبو حمد

متابعات :

● الشعنونة .. ومسرحيات مونو دراما أخرى	محسن مصيلحى
● بيت قصير القامة	السيد الهبيان
● الآتى ومواجهة الإحباط	مدحت الجيار
● الغموض فى الشعر	بركسام رمضان
● التقارب الفكرى بين نهاد الشريف .. وجول فيرن	محمود قاسم

القصة القصيرة وهموم العصر

د. محمود الحسيني

بصدور العدد الثاني عشر - أتمت مجلة «إبداع» عامها الأول ، وهو عام حافل بالإنتاج الإبداعي في شتى مجالات الفن : قصة وشعراً ومسرحاً ونقدا وفنونا تشكيلية . والمتابع لأعداد مجلة «إبداع» يتأكد له أن كل عدد جديد يصدر يؤكد سياسة المجلة التي أفصحت عنها ، والتزمت بها وطبقتها من خلال ما قدمت من إنتاج .

وهذه محاولة سريعة للوقوف على ما قدمته المجلة من القصة القصيرة . وكنت أتمنى لو سمح الوقت بدراسة شاملة لكل ما نشر من قصص خلال هذا العام ، نخرج فيها بأهم اتجاهات القصة القصيرة وأهم قضاياها وملامحها العامة . وأكتفي هنا بما نشر في هذا العدد الثاني عشر من قصص قصيرة . فهو لا يخرج في إطاره العام عما سبقه من أعداد .

ضم هذا العدد عشر قصص قصيرة تمثل أطرا وأشكالا مختلفة من المعالجة الفنية . كما تمثل تلاحم أجيال ثلاثة ، وتبرز أسماء كثيرة ، بعضها أسماء متميزة تعرفنا إليها في أعمال سابقة مثل سوريال عبد الملك وصلاح عبد السيد ، وبعضها لأسماء شق أصحابها طريقهم بخطوات ثابتة في عالم القصة القصيرة مثل أحمد الشيخ ومحمود حنفي ، وبعضها لأسماء أقرأ لها لأول مرة أو قرأت لبعضها قصة من قبل مثل عدلي فرج مصطفى ، وجمال عفيفي ، ومنار حسن فتح الباب ، وأحمد دسوقي ، وعلي ماهر إبراهيم ، وحسني محمد بدوي . وكما اتسع الزمان ليشمل أجيالا ثلاثة فقد اتسع المكان ليشمل أنحاء كثيرة من مصر، مدنها وأقاليمها وقراها والعالم العربي وبعض عواصم أوروبا : من القاهرة ، والاسكندرية . والزقازيق . وباريس (العدد الأخير) وفي الأعداد السابقة : إلى جانب ما مر نجد قصصا من دمياط ، والمنصورة ، وطنطا ، والمحلة الكبرى ، ومنية سمنود ، والمنيا ، وسوهاج ، وأسيوط .... إلى جانب الكثير من مدن العالم العربي . .

وبقراءة هذه القصص العشر قراءة مستأنية نخرج بعدة ملاحظات عامة . نجملها فيما يلي :

* هذه القصص نماذج جيدة - حقا - من القصة القصيرة الناضجة تنم عن إلمام أصحابها بأدوات القصة القصيرة ومقوماتها وتقنياتها . وامتلاكهم للحس الفني الذي ينبغي أن يتمتع به كاتب القصة القصيرة .

* نأت هذه القصص عن الأشكال الاستفزازية المسرفة في الإلغاز والغموض والتعتيم . كما أنها - في الوقت نفسه - تنأى عن الإسفاف والابتذال . وبذلك حافظت هذه القصص على الطابع الجمالي الذي يمتع القلب والعقل معا ، والذي لمسناه في قصص نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، ومحمد أبو المعاطي أبو النجا، ويوسف الشاروني ، وسليمان فياض ، وغيرهم .

* لم تنفصل هذه القصص عن قضايا مجتمعنا ، ولم تشطط في تناول قضايا فكرية بحتة ، أو قضايا كلية مجردة . وإنما ألحت على قضايانا المعاصرة وعلى الإنسان المصري المعاصر بمعاناته وأزماته وضغوطه ، مع محاولة إيجاد الحلول في إيجائية ، وبعيدا عن التقرير والمباشرة .

*

ترصد هذه القصص العشر هموم

الإنسان فى مصر ، وتستبطن دخائله وتتبع معاناته ، وتبحث عن أفضل الحلول التى تجعله قادرا على التكيف مع متغيرات العصر ومعطياته الجديدة . كما تحاول أن تعرى بعض الفئات التى تحاول جاهدة الانسلاخ عن مجتمعها وقيمها ومثلها . وتمثل هذه القصص بالترتيب الذى جاءت عليه بالمجلة رحلة الإنسان المصرى المغترب بدءا بمحاولة الانسلاخ والتملص ، ثم اللجوء إلى الهرب إما داخل النفس ، وإما داخل الزمان ثم العودة أخيرا فى محاولة للمصالحة مع الأوضاع الجديدة . قد تنتهى بالنجاح ، وقد تنتهى بالفشل ، وغالبا ما تنتهى بالفشل .

أولى هذه القضايا التى تستكنه هموم الإنسان فى مصر ويلح عليها كتاب هذه القصص قضية هامة وخطيرة تؤرق كل مصرى يعيش على أرض الوطن ، شبابا ، ومثقفين ، ومفكرين ، ومسئولين - وكان لها آثارها البعيدة التى امتدت لتشمل كل قطاعات المجتمع ، ونعنى بها قضية الاغتراب سعيا وراء مجد مادى مؤقت . ولا أدل على إلحاح هذه القضية على كتاب هذه المجموعة من القصص من أن نجد ستا من هذه القصص العشر قد تناولت هذه القضية . وهى قصص : «الحنان الصيفى» لأحمد الشيخ ، و «حمزة باع الفأس» لعدلى فرج مصطفى ، و«الخياشيم» لمنار حسن فتح الباب و«كانت أياما جميلة» لأحمد الدسوقى و «التوحيد» لصلاح عبد السيد ، و«أشباح النهار» لسوريال عبد الملك . وعلى حين نجد القصتين الأخيرتين قد مستا هذه القضية مسا خفيفا نجد أن القصص الأربع قد تناولتها بكل أبعادها

وتشترك قصة « الحنان الصيفى » لأحمد الشيخ مع قصة « وكانت أياما جميلة » لأحمد الدسوقى فى الخطوط العريضة . فالبطل فى القصتين مغترب عائد من الخارج فى أجازة إلى أرض الوطن ، ورغم تكدس الدولارات فى جيبه إلا أنه يفتقر إلى لحظة سعادة .

لحظة حب ، يفتقر إلى ما يتمتع به من اثر البقاء على أرض الوطن من قناعة ورضا وهدوء وسكينة . وتكون النتيجة الفشل فى التكيف مرة أخرى مع المجتمع الذى تغير هو الآخر ، مما يصيب بطل قصة «الحنان الصيفى» بخيبة الأمل . ويصيب بطل قصة «كانت أياما جميلة» بالتحسر والتمزق . وكلتا القصتين جاءت على صورة لقاء عابر بين عائد من السفر ، وبين مقيم على أرض الوطن .

وفى كلتيهما أيضا يدور الحوار بين الاثنين حوار يستكنه دخائلهما ، ويكشف عن التيارات النفسية المتصارعة التى تخفيها البدلة الأنيقة ، والسيارة الفارهة . وهو حوار يبعث على الأسى والحزن ، ذلك الإحساس الذى يكاد يكون القاسم المشترك بين القصص العشر . وفى كلتا القصتين أيضا نجد المغترب العائد هو الذى يمتلك الكلام وهو الذى يقترح وهوالذى يقرر ، والمقيم صامت مصغ ، لكنه صمت المتأمل المدهوش وإصغاء المتعجب . ويفرض هذا الصمت حول المغترب العائد حصاراً من الخوف والترقب مما يدفعه إلى التساؤل : «كيف دفع أمثال هؤلاء الناس (يقصد السمكرى والترزى والميكانيكى . .) ثمن الشقق التى حصلوا عليها ، بينما لم يخرج أيهم من البلد ؟ إننى فى حيرة (الحنان الصيفى) . وعدت أشرد من جديد ونظراتى تنسكب فى خواء سقيم على العربات ، والناس ، وباعة الفاكهة المتزاحمين على الرصيف ، والنادل العجوز . . ياه . . أين طفولتى وصباى . . .» (كانت أياما جميلة) .

لقد استطاع الكاتبان التقاط بعض الرؤى التى تكثف الموقف . وتكشف عن ضياع القيم ، وآلية الإنسان وانسحاقه تحت عجلات الكاديلاك ، والبويك ، والمرسيدس . يفترق الصديقان ليزداد المقيم ثقة وأمانا واطمئنانا ، ويزداد المغترب اختلالا واضطرابا ، فلا يجد مفرا من الهرب مرة أخرى .

ويبدو واضحا امتلاك احمد الشيخ لأدوات القص واستخدامه لها بمقدرة وبراعة . . فلغته موحية مرنة مكثفة لا نجد فيها لفظة دخيلة ، أو عبارة متعسفة ، أو موقفا متكلفا . على حين نجد فى قصة أحمد دسوقى تزيدا واستطرادا لا داعى له ، وعبارات دخيلة مقحمة مثل (لا حول ولا قوة إلا بالله جت الحزينة تفرح مالقتلهاش مطرح . ماعلهش يازهر) . وكنت أتمنى لو انتهت القصة عند قوله : «ترى ما الذى حدث له حتى يتغير ؟ اختفى الآن تماما . . تنهدت . . شردت عيناى إلى البعيد» فهذه العبارات تنير كل مواقف القصة وتبعث على الدهشة والتساؤل ؟ وتترك المجال مفتوحا لعقل القارىء . ولا أرى داعيا لأكثر من نصف الصفحة التى جاءت بعد هذه العبارة ، فكلها عبارات تقريرية سردية متكلفة . لا تضيف جديدا إلى القصة .

وإذا كانت هاتان القصتان قد تناولتا نموذجا من هؤلاء الشباب المثقف الذى يبحث عن المال لأنه رفض الانتماء إلى الوظيفة . فإن عدلى فرج مصطفى فى قصته «حمزة باع الفأس» يقدم لنا نموذجا آخر أكثر تجسيدا للمأساة . فبطل القصة فلاح يهجر أرضه ؟ ويبيع فأسه وبقرته الحلوب . ليحصل على ثمن التذكرة ، وركوب الطائرة . وهجرة الفلاح لأرضه - مع أنها ظاهرة واقعة - تكاد تكون ضربا من الأساطير . ومن

أجل ذلك وفق الكاتب فى اختيار القالب الملحمى . فالقصة كلها يرويها راوٍ بأسلوب أقرب إلى أسلوب الملاحم ، تذكرنى بملحمة «عَبْر زُاق» الساخرة للشاعر يسرى العزب . وفى الجانب الآخر نجد صورة المقيم الأصيل المنتمى الذى يزداد إصرارا وتمسكا بأرضه . إنه «الأب العجوز يعشق الأرض صبور كصبر أيوب لا يكل ولا يمل» . والقصة تقطر أسى وحسرة ومرارة بذلك الأسلوب الذى اختاره الكاتب ، وأحدث به نوعا من التوازى بين شكل القصة ومضمونها .

وبطل قصة «الخياشيم» نموذج آخر يمثل هذه الطبقة الطفيلية التى لا نعرف لها دينا ولا ملة . ! امتهن السفر لجلب الأشياء وبيعها داخل مصر . ويعتقد أنه يستطيع شراء كل شىء . ومن خلال إيحاءات القصة ولقطاتها المكثفة تطلعنا الكاتبة على حقيقة هذا الصنف من الناس . . فهو كسول ثرثار سطحى يلهث وراء الفتات . . يدفن أنفه فى الكلمات المتقاطعة . وبالقصة بعض الرموز الجزئية ولغتها موحية مكثفة ، كما أن العنوان رامز يشى بتضخم الأنف الذى يشتم الصفقات .

أما قصة «التوحد» لصلاح عبد السيد وقصة «أشباح النهار» لسوريال عبد الملك فتمسان المشكلة مسا خفيفا . لكنهما فى هذا المس الخفيف تجسدان المشكلة وتعمقانها ، وتجعلان منها مأساة جيل كامل ، فهى تهتم بنتائج هذا التكالب على السفر للخارج . وهما بذلك تخوضان فى لب القضية . وقصة «التوحد» هى الوحيدة من بين القصص العشر التى جاءت على شكل رؤية كابوسية تتميز بالتوتر والإدهاش . إن بطل القصة الذى يحيا حياة كابوسية هو شاهد على مأساة الجيل فالكل يريد أن ينتزع منه الشهادة على موت صديقه ، الذى كان ينافسه فى الظفر بفاطمة . والذى سافر إلى الخارج ليحظى بها . لكنه لم يعد . يقول بطل القصة فى لغة جنائزية حزينة : «كنا روحا واحدة . لا نفترق أبدا . . هو الذى صمم على السفر . . قال : لابد . لابد من السفر . وعدتَ لكنك لم تعد . عدت جسدا . جسدا فى صندوق وحملتك على يدى أنا . أنا الذى فتحت الصندوق . وأنا الذى رأيتك» .

ويجمع سوريال عبد الملك فى قصته الرائعة «أشباح النهار» مجموعة جزئيات تمثل عدة شرائح بشرية فى صور مرة ساخرة ، تعكس هموم جيل كامل ، حيث الفقر والجوع والجهل والمرض . وحيث الدعارة والتفاوت الطبقى الرهيب . ويستطيع الكاتب ببراعة أن يلملم شتات هذه الجزئيات الصغيرة ، ويجمعها فى حدث ينمو نموا داخليا ، ومن خلال شخصيات القصة نفسها التى تمثل هذه الشرائح . ومن تجميع هذه الجزئيات تتضخم المأساة . والسر فى كل هذه المآسى أن الأم التى تحولت إلى مجنونة تستجدى الناس ، ولا تفكر إلا فى «تفريق الشقق . . سافر وحيدها إلى الخارج ليعود بخلو رجل لإحدى الشقق ، لكنه يموت هناك ولا يعود . ومازالت تنتظره ، فتصبح مجنونة ، وتمتهن زوجته الدعارة . وأهم ما يميز هذه القصة تقمص الكاتب لشخصيات قصته ولغته الساخرة التى تبعث على الضحك المبكى المؤلم .

وتأتى قصة «اللغز» لمحمود حنفى وقصة «فساد الأرق» لعلى ماهر إبراهيم وقصة «محاضرات فى ثلاث ورقات» لحسنى محمد بدوى لتكون حلقة جديدة من حلقات هموم العصر . وتصور لنا الحياة وهما وخداعا وأكذوبة كبرى .

فبطل قصة «اللغز» على الرغم من أنه نجح فى جمع قصاصات ومزق الورقة المالية التى مزقها أحد العابثين بالحانة ، وقذف بها بين الأقدام ، يقع فريسة هذا الحل نفسه الذى اعتقد أنه يعيد به توازن العالم الذى اختل . غير أن هذا الحل نفسه الذى توصل إليه ، وهو فى نشوة الشراب ، يتحول إلى لغز محير ، إذ ما لبث أن أحس بشىء صغير هش محبوس داخل قبضة يده اليسرى . لقد وجد قصاصة زائدة من قصاصات الورقة المالية التى سبق أن جمعها ورتبها . أليس من العبث أن يتوصل الإنسان إلى حل يعيد به اختلال العالم وهو فى حالة سكر وعربدة . .؟! وهذا الموقف العبثى الذى عايشه بطل قصة «اللغز» يعيشه بطل قصة «فساد الأرق» . . مكالمة تليفونية تفسد على بطل القصة «محمود كامل» نومه ليكون المتحدث هو «محمود كامل» آخر يعرض عليه مشكلته . لاتهم المشكلة . ولكن الذى يهم أن مشكلة «محمود كامل» المتحدث أصبحت هى نفسها مشكلة «محمود كامل» بطل القصة التى أرقت نومه ، ثم ما لبثت أن أفسدت عليه حياته . وتنتابه الحمى ، ثم يختل توازنه . ويسقط من الشرفة ويموت ، كما مات بطل قصة «أشباح النهار» . .

فى قصة «اللغز» يبحث البطل عن مخرج لحياته اللاهية عله يعيد إلى العالم توازنه الذى اختل . وفى الوقت الذى خيل إليه أنه نجح يفقد هو توازنه ويقع فريسة للغز محير لا يجد له حلا . فى قصة «فساد الأرق» تحولت حياة البطل إلى وهم كبير ولغز محير ، ووجد نفسه فى المتحدث الذى يحمل اسمه . عايش مشكلته ، وصدق وهمه الكبير ، وحقق ما تنبأ به المتحدث من أنه إما أن يسجن ، وإما أن ينتحر . وكانت النتيجة الانتحار .

ويفشل بطل قصة «محاضرات فى ثلاث ورقات» فى تطبيق منهجه العلمى الذى قضى ثلاثين عاما من حياته فى تعلمه وإلقاء المحاضرات فيه . ويبدو هذا الفشل الذريع فى حل أزمة «عم بدران» البسيطة . . ولجوء البطل إلى الحلم الكابوسى خروج من الأزمة العاتية التى تنتابه . والرحلة التى يقوم بها فى حلمه الكابوسى إلى مجاهل الماضى حيث تعيش مخلوقات مقروحة الوجوه . وهى رحلة إلى داخل نفسه أكثر منها رحلة فى حوارى القاهرة . وهو نوع من الهرب . الهرب من العالم الذى اختل توازنه إلى حيث الأمان . وحتى الحلم لم يستمر فقد فاجأنا الكاتب فى النهاية ، بانتهاء غفوته ، وهو داخل سيارته فى مواجهة البحر . .

وهذه الرحلة الهروبية التى قام بها بطل «محاضرات فى ثلاث ورقات» تقوم بها الجدة وحفيدها فى قصته «للحزن بقية» لجمال عفيفى . ومع أن الرحلة هنا رحلة واقعة إلا أنها ترمز إلى الهرب من الواقع المؤلم ، من عالم لا حقيقة فيه إلا الموت والخيانة والغدر . ومع ذلك فهما مربوطان بواقعهما بأوثق الروابط : «ثم رأيت الجمل ذا الخمسة أرجل الذى رسمته يوما على جدران بيتنا يحاول اللحاق بنا دون جدوى ، ثم رأيت الأسد الموشوم على ذراع أبى العارى يتحرك فجأة آتيا نحوى .

إن شخصيات هذه المجموعة من القصص شخصيات قلقة ، حائرة ، دهشة متوترة . دائمة البحث ، وبحثها ينتهى غالباً إما بالفشل ، وإما بالهرب ، وإما بالموت . وكل هذه النهايات احتجاج على عبثية الحياة ، وضياع القيم ، واختلال توازن العالم .

وهكذا كانت هذه القصص العشر الجيدة نبضاً حيا لأزمات العصر ، ورصدا مكثفا لأهم قضايانا الملحة ، ومحاولة جادة من كتاب جادين للمشاركة فى تعرية هذه القشرة الزائفة ، ولمحاصرة هذه الأفات التى استشرى خطرها .

طنطا : د . محمود الحسينى



سيد سعد الدين.. والتصوير النحتى

محمود بقشيش

○ مواليد قنا ١٩٤٤ .
○ عمل أستاذاً لمادة التصوير بمعهد ليوناردو دافنشى إلى أن أغلق المعهد أبوابه .
○ عمل ، لفترة ، فى شركة إيطالية للبترول .
○ فنان متفرغ منذ عام ١٩٨٠ وحتى الآن .

[الجوائز] :

○ فاز بالجائزة الأولى فى معرض ميلانو الدولى عام ١٩٦٧ .
○ فاز بالجائزة الأولى فى معرض الطلائع عام ١٩٧٣ .
○ فاز بالجائزة الثانية فى معرض صالون القاهرة ١٩٧٣ .
○ فاز بالجائزة الأولى من المجلس الأعلى لرعـــــاية الفنون والآداب عام ١٩٧٤ .
○ فاز بجائزة الاستحقاق فى المعرض العام ١٩٨١ .
○ فاز بجائزة الرسم فى المعرض العام ١٩٨٢ .
○ فاز بالجائزة الأولى فى بينالى الاسكندريه الدولى ١٩٨٢
○ فاز بالجائزة الثانية فى الرسم فى المعرض العام ١٩٨٣ .

هو واحد من جيل السبعينات ، ومع ذلك ، فقد قدم فى سنوات قليلة ما يستحق عنه أن يوضع بين فنانى الصف الأول ، فعلى المستوى الإنسانى يعيش دراما حقيقية للإصرار ، وعلى مستوى الفن يقدم إبداعات تفصح عن هويتها المصرية ، وعن براعة متميزة ، وعن رؤية يحرص صاحبها على أن تكون مستقلة . ينتمى إلى ما يمكن تسميته بالمدرسة المصرية التى تشكلت على أيدى الفنانين . . بدءاً من محمود مختار ، وراغب عياد ، ومحمد ناجى ، ومحمود سعيد . . ثم راتب صديق ، وحسين بيكار . . إلى فنانين لمعت أسماؤهم فى أواخر الخمسينات وبداية الستينات أمثال : سيد عبد الرسول ، وعبد الهادى الجزار ، وحامد ندا ، وكمال خليفة ، وحامد عويس ، وحسن سليمان ، وممدوح عمار ، وسعد عبد الوهاب ، وعبد الوهاب مرسى ، وزكريا الزينى . . إلى فنانين لمعوا فى الستينات أمثال : صبرى منصور ، سعيد العدوى ، ومصطفى الرزاز ، والجبالى ، وسمير تادرس . . وغيرهم

●

[مولد فنان]

ترك الجيش قبل إتمام الخدمة العسكرية بعد إصابته بأزمة صحية حادة ، ويبدو أن الحالة قد تفاقمت للدرجة التى رأى فيها المسئولون أن يسمحوا له بترك الخدمة . ! . . وظل نحو عامين لا يكاد يغادر غرفته ، وفجأة قال له صديقه وشريكه فى الغرفة مداعباً : مادمت فى طريقك للموت فلترسم لنا شيئاً من إيحاءاته ! . . ولم يكتف بالدعابة الثقيلة بل أحضر له الخامات الضرورية ، ووضع أمامه حامل الرسم ، ولم يبق إلا أن يغمس الفرشاة فى

عجائن اللون ، ويبدأ العمل . وبدأ العمل فعلاً ، وأنجز بضع لوحات ، دارت لوحتان منها حول موضوع «الموت» . الأولى بعنوان : (زيارة إلى راحل) ، والثانية بعنوان : (أنشودة إلى راحلين) ، وقدم زميله اللوحة الأولى لمعرض كان قد أقيم إحياءً لذكرى عبد الناصر عام ١٩٧٢ بقاعة الاتحاد الاشتراكى بكورنيش النيل ، ولفتت اللوحة الأنظار إليه ، واقتنتها اللجنة المركزية . أما لوحته الأخرى فقد فازت بالجائزة الثانية لصالون القاهرة .

بهذين العملين قدم شهادة ميلاده كفنان تميز بملامح خاصة ، وواصل رحلة نضجه الفنى ، وحصل على كمية من الجوائز لم يحصل عليها فنان آخر فى مصر فى فترة زمنية قصيرة .

[تصوير نحتى !]

عند مشاهدة هاتين اللوحتين نلمح للوهلة الأولى أننا أمام تحويرات نحتية لعناصره الإنسانية . لم يشغله فقط تأكيد البعد الثالث (الإيهامى) ، ولكنه أراد أن يشعرنا أننا أمام منحوتات يمكن الدوران حولها ، ورؤيتها من كل الزوايا !. وفى هذين العملين ، وبعض الأعمال الأخرى ، يظهر الفنان متقمصاً روح النحات ، ملصقاً بالوسائط التصويرية السهلة إيحاءات بالوسائط النحتية الصعبة ، فاللمسات تصبح كثيفة ، وخشنة ، كضربات الأزميل فى الحجر ، والإيجاز فى التفاصيل ، التى يضطر إليها نحات الكتل الحجرية ، يتبناها «سيد سعد الدين» ، ولأن كتلة النحت لا توجد إلاّ فى حيز مكانى ذى ثلاثة أبعاد ، كذلك فعل الفنان مع شخوصه ، فأقام لها مسرحاً يكاد يكون حقيقياً ، فوزع الكتل على خشبة المسرح كما يفعل مخرج المسرح . ففى لوحة (أنشودة إلى راحلين) تنهض المجاميع منشدة نشيداً كورالياً أمام مدافن الموتى ، تكاد تشملها جميعاً تنويعة على مفردة لونية واحدة هى اللون البنى . واللوحتان ، فى جانب من جوانبهما ، استذكار لبعض أساليب عصر النهضة الأوروبى : فى النسب الرياضية للتصميم ، والاحتفال بالمنظور الثابت ، والاهتمام بالمقابلات بين عناصر المقدمة والخلفية ، إلا أن ملامح الفنان تظهر بوضوح ابتداءً من هذين العملين . وأبرز تلك الملامح ، كما أشرنا من قبل ، هى السعى لإيجاد كتل صريحة ، ونقية ، فهو يزيل الشوائب التى تقاوم نقاء الكتلة . تختفى من لوحاته التعبيرات الحادة ، والحركات المتشنجة ، وأحياناً تختفى الوجوه نفسها ! . . ففى لوحة زيارة إلى راحل تصبح رأس الطفل كرة كاملة الاستدارة ، وتشكل ذراعا الطفل قاعدة لتلك الكرة النحتية !

إن «الكل» يقوم بدور «الجزء» . فبدلاً من العناية بالممكنات التعبيرية لأجزاء الجسد الإنسانى ، فإنه يكتفى بالإيحاءات المعمارية للشخوص داخل المكان ، فالطفل الواقف أمام الحائط لا نكاد نلمحه يبكى ، غير أن حوار الكتلة وظلها المنعكس على الحائط ، والظلال الممتدة ، الجانبية ، لشخوص لا نراها ، والكتلة البعيدة لعنصر إنسانى فى مواجهة مقبرة . . كل هذا يرسب فى النفس شعوراً بالرهبة ، والألم .

[طريق لأوروبا . . وطريق لمصر !]

فتحت دراسته فى معهد ليوناردو دافنشى أمامه قناة للاتصال بالتصوير الأوروبى ، ووقف طويلاً عند فنانى عصر النهضة العظام ، وانبهر بذلك الإخلاص الاستشهادى من أجل إبداع أعمال فنية قد تستلزم من فنان مثل «مايكل انجلو» - مثلا - البقاء لسنوات تحت سقف كنيسة فى ظروف اختيارية بالغة الصعوبة . والواقع أن طبيعة المعهد ، والجو العام بداخله يشعر الطالب أنه انتقل إلى أوروبا . لهذا كان وجود أستاذه الفنان «سيد عبد الرسول» مناقضاً لهذا الجو ، جاذباً له لدراسة التراث المصرى ، والفنون الشعبية ، ومحركاً له لاكتشاف خصوصية لفن مصرى معاصر . ولم يكن للفنان سيد عبد الرسول تأثير فنى على الفنان سيد سعد الدين فقط ، بل كان أيضاً على المستوى الإنسانى ، وربما لو لم يلتق الاثنان لكان تغير مصير فناننا . ففى ظروف عصيبة كالتى يحياها الفنان التشكيلى المصرى الآن ؛ حيث لا اعتراف به كثروة قومية من الدولة ، ومن الشعب على السواء ، ويترك فريسة لوظائف حكومية معاكسة ، ومعطلة لطاقاته ، وحيث ينعدم التقييم الموضوعى . . عندئذ يصبح للصدفة دور البطولة ، فسيد سعد الدين كان قد جاء إلى المعهد هارباً من والده الذى كان مصراً على أن يظل ابنه بكلية

هندسة المنيا ، وأخفى عن والده حقيقة الأمر حتى يستغل المصروف الشهرى الذى كان يتلقاه منه ، والتحق بالقسم المسائى ، وهناك اكتشفه الفنان «سيد عبد الرسول» ، وساعده ، وألحقه بالقسم الصباحى ، وتوسط له لدى المسئولين بالمعهد فأعفى من المصاريف ، ونشرت وقتها قصة مغامرته ، وعلم بها محافظ المنيا ، فقرر له مكافأة شهرية قدرها ستة جنيهات خلال سنوات دراسته ، كما قرر شراء لوحاته التى يرسمها فى الأجازة السنوية بمبالغ قريبة من قيمة المكافأة ! أما على المستوى الفنى فقد تأثر بانعطافات «سيد عبد الرسول» نحو موضوعات الحياة اليومية ، والتوجه نحو التراث المصرى القديم ، كما تتلمذ لفترة على الفنان ذى الشعبية الكبيرة «حسين بيكار» لدراسة فن الباستيل ، وأصبح «سيد سعد الدين» أول معيد مصرى بمعهد ليوناردو دافنشى عام ١٩٦٧ .

[من وحى الدواب !]

خرج من إيحاءات الموت القائمة . . إلى صخب الأسواق ، ومواكب المتصوفة ، ولاعبى التحطيب ، وسيدات البيوت ، وأطفال الحارة ، والحيوانات الأليفة التى اختار منها الماعز ، والحمير . وبلغ من اهتمامه بموضوع الحيوانات الأليفة أن خصص لها معرضاً أطلق عليه عنوان (من وحى الدواب) . تظهر حيواناته ، فى أغلب اللوحات ، فى متتابعات تذكر باللوحة الجدارية الجميلة [أوز ميدوم] للفنان المصرى القديم ، وهو يثبتها ، ويسكنها فى أوضاع مشابهة للطبيعة الصامتة ، إلا أنها فى كل الأحوال تبدو متماسكة فى كيان واحد . أسرة يصعب أن تقتلع منها فرداً دون أن يحدث خلل ما ، ويبدو هنا مستفيداً إلى حدٍ ما بالأسلوب التكعيبى ، أما عجينة اللون التى كانت كثيفة فى اللوحتين المشار إليهما من قبل ، وبعض اللوحات التى عبرت عن موضوعات قومية مباشرة فيما بعد ، قد خفت .

[موضوعات قومية]

نفذ عديداً من اللوحات استهدفت تمجيد إنجازات الجندى المصرى فى حرب أكتوبر ، أبرزها لوحتان . الأولى بعنوان «لمسة وفاء» ، والأخرى بعنوان «الوصية» . . وصل بهما إلى درجة عالية فى الأداء ، والحبكة فى التصميم ، ولو أتيح لشخوص هاتين اللوحتين التجسد فى منحوتات ، لكان من المناسب لها أن توضع فى الميادين كنصب تذكارية ! . فى لوحة «لمسة وفاء» تتجه كل خطوط اللوحة للترابط ، والتوحيد بين عناصرها ، وهو لا يكاد يترك شاردة أو واردة للصدفة ، وفى هذين العملين تظهر الاستفادة من النحت الفرعونى : صفاء الكتلة . البناء عن طريق المسطحات العريضة . التركيز على الحركة الداخلية للأشكال . شموخ الكتل البشرية ، وصلابتها ، وتحديها للزمن ، إلا أنه استخدم رموزاً دارجة ، ولم يقف فى هذين العملين عند حدود الإيحاء بل قفز إلى منطقة الإفصاح الصريح . المباشر . الدعائى . وربما كانت لوحة «لمسة وفاء» أكثر وضوحاً ، إلا أن اللوحتين تدوران فى فلك واحد .

[من السكون . . إلى الحركة]

أقام فى مارس ١٩٨٣ معرضاً بقاعة جوته بالقاهرة ، ونجح فى تقديم إضافة جديدة بالنسبة له ، فقد انصرف عن «سكونية» العناصر إلى درجة ملحوظة من «الحركة» ، كما تخفف من أثقال العجائن الحجرية ، ودخل مناطق جديدة من اللون البارد ، والساخن ! .

كان معرضه الأول عن الدواب ، والثانى عن البشر ! . . غير أنه فى انتقاله من جو التراكيب السكونية . . إلى التراكيب الموحية بالحركة لم يغير من جوهر عالمه . فالمجاميع البشرية ، والحيوانية متلاحمة ، ومتماسكة كأسرة ريفية ، ذات كتل على قدر متساوٍ من الاهتمام ، وهى كتل ذات حضور ثقيل ، وتبدو المجاميع ، رغم تماسكها ، وحيدة . . كجماعة ضلت فى الصحراء . . يرقبها من أعلى وجه القمر !

تمثل لوحات «التحطيب» مباريات بين ديكة بشرية ، متفرجوها يبدون كأصنام ، أو عرائس حجرية .

يقفز اللاعب قفزة مفاجئة . ويتجمد فى الفراغ الشاسع ، وتصطدم عصا كل من اللاعبين بالأخرى ، وتندفع تلافيف الملابس الفضفاضة . الأسطوانية كالمروحة ، طائرة بأجساد انفصلت للحظة عن جاذبية

الأرض لتتلاقى فى حوار راقص . أما القمر . . ذلك الشاهد الفضى . . المتسلل خلف الأسوار ، فإنه يهدى اللاعبين ضوءه .

●

إن قطعة صغيرة من الحجر لا قيمة لها وهى مهملة إلى جوار حائط ، لكنها تكون مثيرة عند انطلاقها إلى السماء ، وعودتها المتوقعة إليك . أما إذا تجمدت فى سماء اللوحة ، فالخيال يكمل عودتها المتوقعة . . وقد قام الفنان «سيد سعد الدين» بتجميد اللاعب القافز فى سماء اللوحة ، للإيحاء بالقفزة العنيفة ، وبالعودة المتوقعة . . المقلقة . إن قطعة الحجر المنطلقة إلى السماء سوف تعود بنفس الهيئة ، أما كتلة اللاعب المحورة تحويراً مثيراً . . وهى فى السماء ، لا ندرى على أى هيئة يمكن أن تعود إلينا . . ومن ثم ، فإن هذه الحيلة التى استهدفت «الحركة» تدهمنا بالارتباك ، والقلق . . ويخلق فى لوحات أخرى إيحاءات .

بكتل تذهب ، وتجىء فى الفراغ كما فى لوحة «المرجيحه» - على سبيل المثال ، ويضيف حيلة أخرى للإيحاء بالحركة ، هى تفتيت المنظور الثابت ، فيستخدم أكثر من منظور فى اللوحة الواحدة لإطلاعنا على أكثر جوانب العناصر إثارة ، وجمالاً . ولقد نجح فى لوحات لاعبى التحطيب فى إبراز عنصر الحركة أكثر من أغلب الموضوعات الأخرى بما فى ذلك لوحة (الخبر) التى فاز عنها بجائزة البينالى الأولى فى التصوير . أما شخوصه فقد قدر لها الفنان أن تكون ساكنة ، ولا يسمح لها بالخروج من جمود «العروسة» الخشبيه أو الحجرية . . إلى الليونة العضوية ، الإنسانية إلا عندما تكون (المرأة) هى محور اللوحة ! . . والمرأة التى يتعامل معها هى سيدة البيت ، أو الشغالة ، فى لحظات الاسترخاء ، أو العمل فى تنظيف الملابس ، وتشترك بليونتها ، وحسيتها فى مقابلة مع إيقاعات المساحات الهندسية للملاءات المغسولة ، كما تظهر الملامح قريبة من الواقع فى بعض لوحات الأطفال . . إلا أن عنصر «الرجل» يبدو عنصراً متربعاً على عرش اللوحات !

[لوحة من وحى النيل]

استغرق تنفيذ هذه اللوحة ، والدراسات المصاحبة لها نحو سبع سنوات . مقاسها ١٢٠ × ٩٠ سم ، ونال عنها الجائزة الأولى من المجلس الأعلى للفنون والآداب ، وكعادته فإنه لا يكاد يترك مساحة مهما قل شأنها للصدفة ، فاللوحة اتسمت بالبناء الهندسى ، الرياضى المحكم . أسقط على الأشكال إضاءات كشافية ، دافئة ، تميز عناصر المقدمة عن عناصر الخلفية . واللوحة تمثل مهرجاناً للأشرعة «أعلى اللوحة» ، ومهرجاناً للبشر «أسفل اللوحة» ، وكان من نصيب الأشرعة البطولة الأساسية فى اللوحة ، فهى عملاقة . شامخة . توحى بالامتداد خارج إطار اللوحة العلوى . اسطوانية كأنها أعمدة معبد من المعابد المصرية ، بينما يظهر البشر متراصين كمنشدى كورال . بلا ملامح تميزهم ، وإنما هى كتل تجلس أو تنتصب فى تلاصق . . هادىء . إن صفحة النهر الزجاجية ، والإضاءة المسرحية ، والسكينة التى تحيط بكل شىء ، والأناقة التى تتسم بها كل العناصر ، والرضا الذى يضم شخوصاً شامخة . هادئه . تدعونا إلى حلم من أحلام اليقظة الصافى .

●

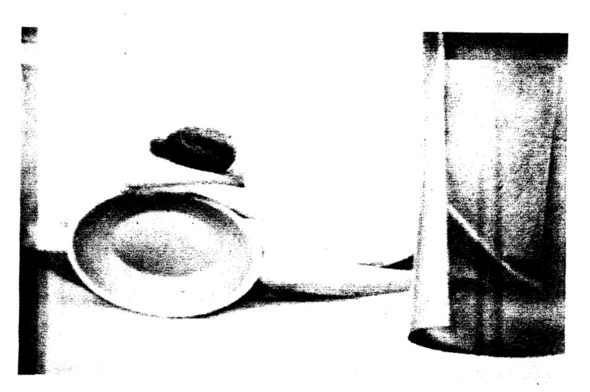
إن عالم «سيد سعد الدين» - بشكل عام - عالم سكونى . خال من المبالغات الانفعالية . خال من التجهم . يحتفى بالجماعات المتشابهة ، ولا يحفل بالأفراد المتميزين ، ولهذا فقد أهمل فن البورتريه ، فإذا اضطر إليه ، فإنه يلجأ إلى المحاكاة البسيطة ، وتظل الوجوه ساكنة لا تفصح عن مكنونها .

●

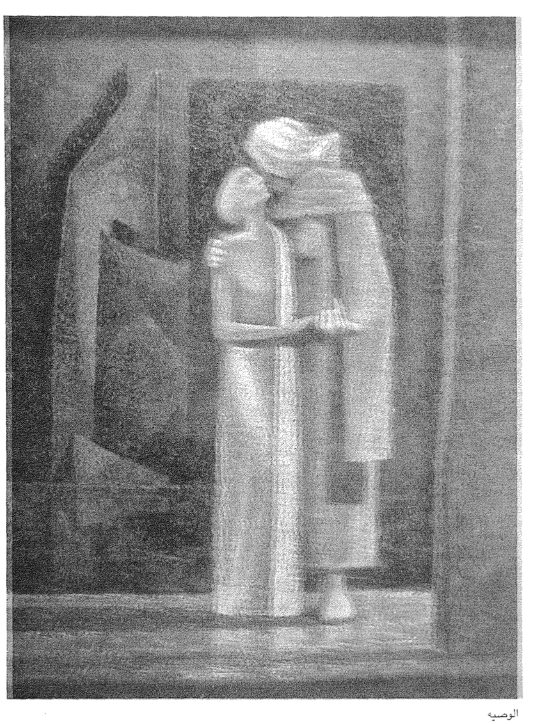
قد نتعاطف ، أولا نتعاطف مع رؤية الفنان «سيد سعد الدين» ، غير أن ما يقدمه لنا من إخلاص الدارس ، وصبره ، وشاعرية الفنان ، وقدرة المهندس . . تدعونا إلى احترام ما يقدمه لنا .

القاهرة : محمود بقشيش

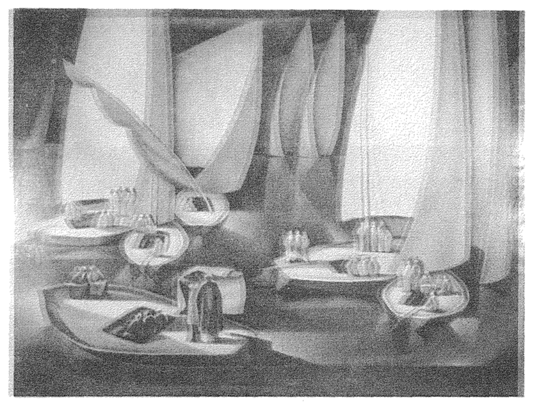
سيد سعد الدين..
والتصوير النحتي



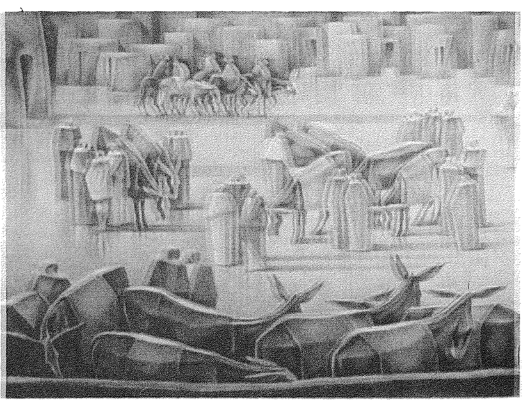
الراحه



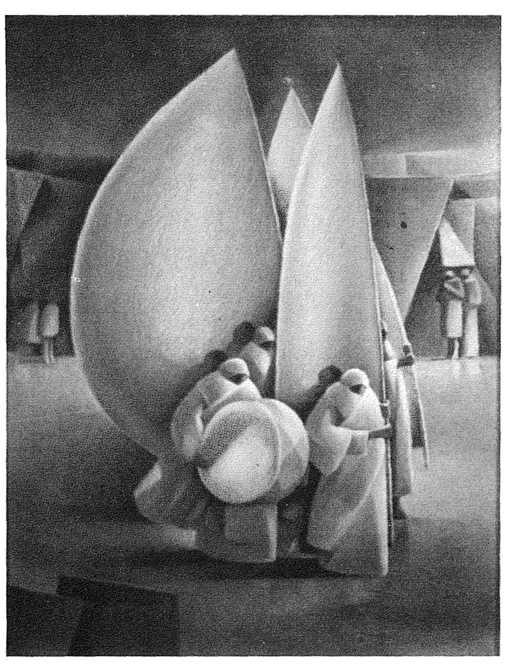
الوصيه



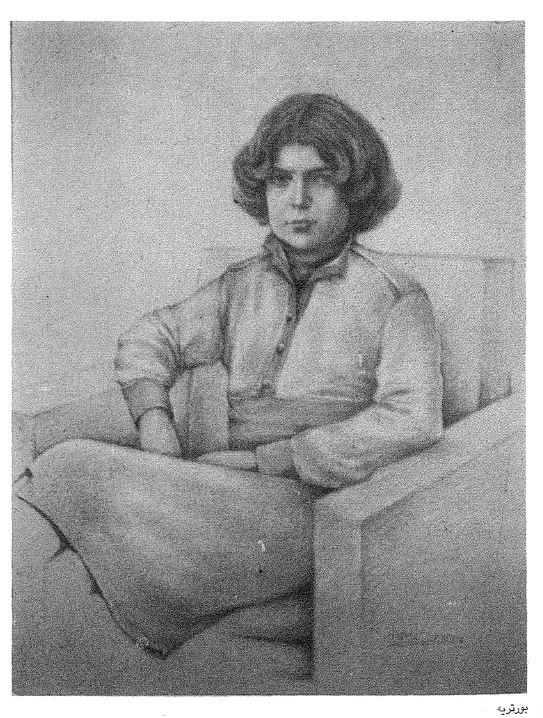
من وحي النيل..



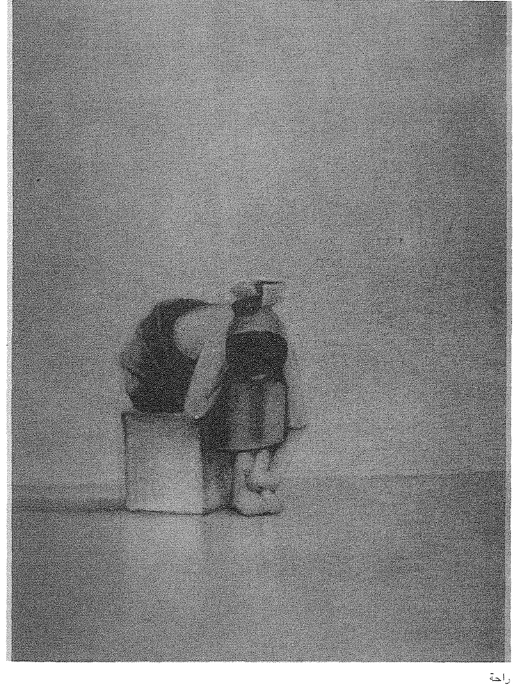
من وحي الدواب



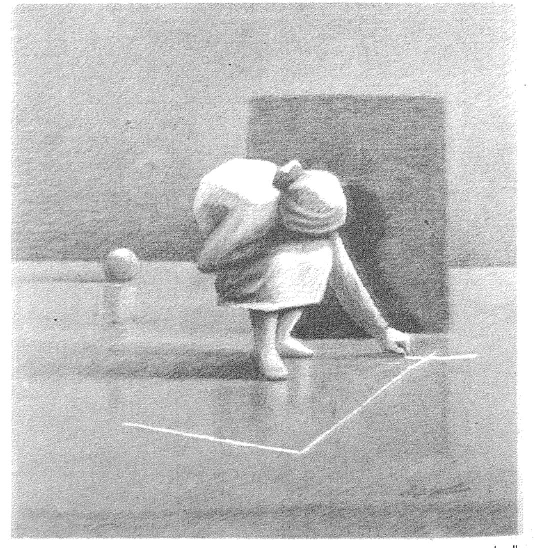
موكب صوفي



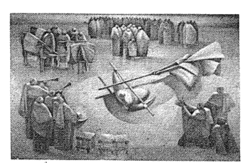
بورتريه



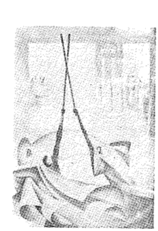
راحة



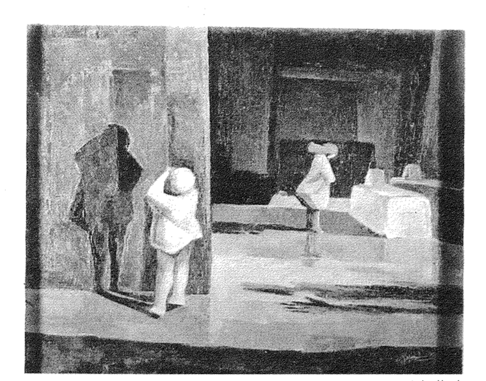
الحجله



الغلاف الأول - لوحة التحطيب



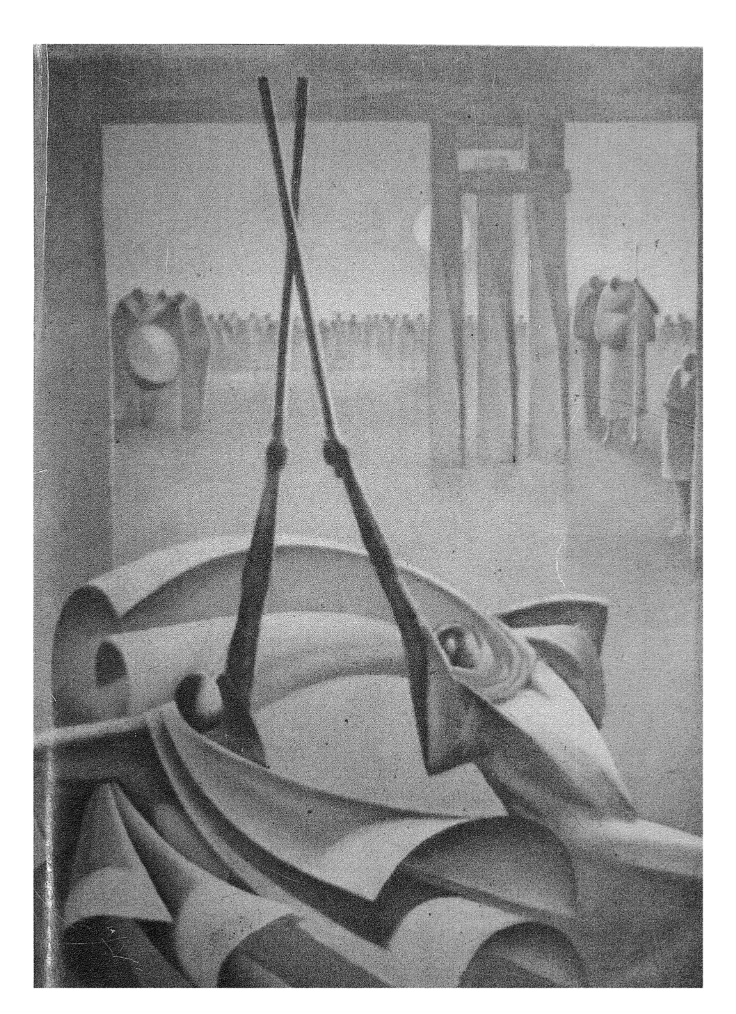
الغلاف الأخير - لوحة حوار



زيارة إلى راحل

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥—١٩٨٤



العدد الثالث • السنة الثانية
مارس ١٩٨٤ - جمادى الأولى ١٤٠٤



مجلة الأدب والفن



مهرجان القاهرة للإبداع العربى
١٩٨٤

● تأكيداً للحوار الفكرى الخلاق والتواصل الإبداعى المثمر بين المثقفين العرب ، يقام مهرجان القاهرة للإبداع العربى لمدة أسبوع بين يومى :

٢٤ مارس – ٣٠ مارس

● المهرجان تقيمه وزارة الثقافة

● ويتوزع المهرجان فى عدد من القطاعات على النحو التالى :

– عقد أمسيات شعرية يشترك فيها الشعراء من كل أنحاء الوطن العربى

– إقامة ندوة علمية تُقدم فيها مجموعة من الدراسات عن «الأدب العربى والحداثة» .

– تقديم أمسيات درامية وموسيقية وغنائية .

– إفتتاح بينالى القاهرة للمرة الأولى .



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد الثالث • السنة الثانية

مارس ١٩٨٤ - جمادى الأولى ١٤٠٤


تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٥٠٠ فلس - الخليج العربى١٢ ريالا قطريا - البحرين ٠,٧٥٠ دينار - سوريا ١٢ ليرة - لبنان ٧ ليرة - الأردن ٠,٨٠٠ دينار - السعودية ١٠ ريالات - السودان ٢٠٠ قرش - تونس ١,١٠٠ دينار - الجزائر ١٢ دينارا - المغرب ١٢ درهما - اليمن ٩ ريالات - ليبيا ٠,٦٥٠ دينار .

الاشتركات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٤٢٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتركات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتركات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ دولارا للأفراد . و٢٤ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتركات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص . ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشا

المحتويات

○ الدراسات :

○ الشعر :

○ القصة والمسرحية :

○ أبواب العدد :

○ الفن التشكيلى :



الدراسات

القصة القصيرة في السبعينيات

د. عبد الحميد إبراهيم

١

تحت هذا العنوان أصدرت مطبعة القاهرة (١٩٨٣) ، مجموعة مختارات ، تضم أربع عشرة قصة ، تمثل وضع القصة القصيرة فى جيل السبعينيات .

وبداءة فإن هذه المجموعة لا تستطيع أن تقدم صورة كاملة لهذا الجيل ، فهناك كتاب تجاهلتهم هذه المجموعة ، ثم إن الاستشهاد بقصة أو قصتين لا يقدم صورة صادقة عن كاتب ما ، بالإضافة إلى أن بعض قصص هذه المجموعة ، لاتصل إلى المستوى الذى يعبر عن وضعية القصة ، بعد طول الفترة الزمنية التى عرفنا فيها هذا الفن ، واطلعنا على مختلف إنجازاته ، ففى المجموعة قصص تقليدية لا تختلف عن قصص العشرينيات ، التى تحتوى موضوعا خلقيا هادفا . وفيها أيضا قصص ذات طابع انتقالى ، يستخدم الأدوات المشحونة المباشرة ويستثير المشاعر ، ويأخذ من الشعر ظاهره ، ويترك جوهره وإيقاعه .

٢

عجيب أمر هذا الجيل ، إنه الجمود المطلق الذى يخلو من المشاعر : لا نسمة حب ، لا نغمة رقيقة ، لا لمسة حنان إن جيل الستينيات من أمثال أحمد هاشم الشريف ومحمد حافظ رجب ، وأحمد الشيخ يحسون بعبث الواقع فيجزعون ، ويتباكون من أجل أشياء افتقدوها فى واقعهم ، ويتألمون لأنهم لا يزالون يحنون إلى هذه الأشياء . إن آلان روب جرييه يسمى كتاب العبث « الرومانسيون الجدد » ، لأنهم افترضوا فى الكون معانى قائمة ، فلما افتقدوها صرخوا فى طلبها . أما جيل السبعينيات فلا يتباكون حتى على عبث الأشياء ، إنه الجمود الذى يصل إلى حد الحياد أمام كل شىء . ومن ثم نجدهم يعاملون الأشياء بسطحية ، ويفتقدون التعمق لأى شىء ، فالصداقة سطحية . والحب سطحى ، حتى علاقة الابن بأبيه تعامل بطريقة عارضة . إنه شىء يذكر بأدب ما بين الحربين فى أوربا ، ومن ثم نجد كلمة « حرب » تتردد فى ثنايا معظم هذه المجموعة إن قصة محمود الوردانى ، تتحدث عن عملية نقل الجثث وتكفينها ، ومن وجهة نظر جندى يصف كل شىء بحياد مثير للأعصاب .

٣

فعنوان قصة **«الشجرة والعصافير»** لا يعنى شيئا رومانسيا جذابا ، كهذا الذى كنا نقرؤه فى القصائد التى تتغنى بجمال الطبيعة . أو فى القصص التى تتخذ من الطبيعة خلفية لمشاعر الحب ، إن هذا المعنى القديم منقود فى قصة **ابراهيم عبد المجيد** ،لاحب ، لاجمال ، لاخيال ، لاغناء بالطبيعة . إن العلاقة بين الشجرة والعصافير من نوع غريب ، لا نجد له مثيلا فى القصص السابقة . لقد هجرت العصافير الشجرة . ولم تحاول أن تبنى لها أعشاشا داخلها ، على الرغم من أنها الشجرة الوحيدة فى هذا المكان ، وفضلت أن تطير حول ماسورة قديمة ، يسميها المؤلف **« الغراب »** . والشجرة أيضا تبدو شيئا غريبا ، لم يحدثنا المؤلف عن نوعها ولا عن ثمارها ، فقط هى شجرة وحيدة ، كلما زرعها سالم أتى حسان فقطعها ، حتى صاحبها سالم ينسى كم مرة غرسها ، إنه يسأل صديقة حسان : **« لماذا قطعت الشجرة الثانية ؟»**فيجذبه : إنها الخامسة وأنت تنسى » . وكلمة « صديقه » هنا قد تكون من باب المجاز التهكمى ، حقا هما يعيشان معاً أكثر من خمس سنوات ، ولكنهما لايتواصلان ، وبينهما شىء من العداء ، يغرس أحدهما شجرة فيقطعها الآخر ، ومع ذلك لإيصلان إلى حد القطيعة ، يهدد أحدهما الآخر ولا ينفذ ، ويعيشان فى النهاية فى كوخ واحد ويشربان من بئر واحدة . إن كل ذلك منطقى بمفهوم القصة ، فالعلاقات ليست عميقة ، وكل شىء طاف فوق السطح ، حتى العصافير هنا نادرة معدنية كأنها فى سيرك ، دربها صاحبها على الحركات ، يأمرها أن تنزل إلى الأرض أو تنتقل إلى كتفه الأيسر ، فتستجيب . تهجر الشجرة وتفضل الماسورة المعدنية ، ثم تغادر فى النهاية المكان ، دون أن ترد على تساؤلات صاحبها .

تخلى المؤلف وعن عمد عن الرمز الجميل للشجرة والعصفور ، ليتبنى رمزا جديدا يعبر عن واقعه ، وطريقة استخدامه للرمز ليست تقليدية ، والرمز عنده لا يعبر عن التجربة ، بل إنه يلتحم بها، فلا تحس بدال ومدلول ، ورامز ومرموز ، إن الشجرة والعصافير يقعان على قدم المساواه ، مع حسان وسالم ، ليعبر الجميع عن اختلاط لا يفهم ، ولا توجد محاولة لفهمه ، الشجرة لا تثمر ولا تهتم ، العصافير لا تبنى أعشاشا ولا تهتم ، وسالم وحسان يعيش كل منهما فى نفسه ولا يهتم بالآخر ، ولا يعرفان شيئا عن المدينة وعما حولها ، فقط يسمعان من المسافرين أن حربا انتهت ، وأخرى قامت ، وثالثة فى الطريق ، ويسمعان أيضا أن المدينة قد هدمت ليقام مصنع ، وأن المصنع قد هدم لتحل محله عمارات ، وأن العمارات قد هدمت ليعاد بناء المصانع .

وهكذا اختفى الثابت والجميل ، ولا يحل شىء جديد ، بل لم يعد هناك من يهتم بما سيأتى ، وتأتى النهاية وسط هذا فتكون زاعقة ، وكأنها صرخة النجاة ، إن الرياح تصفر فى الخارج ، وصوت الرعد يتعاقب ، وكأنه جبل يسقط فوق جبل ، والبرق يتسلل إلى الكوخ بالرهبة ، فيضع حسان براد الشاى فوق النار وهو يقول : « لدينا حطب يكفينا عاما آخر ولا يجب أن نموت من البرد بأى حال » قد تبدو هذه النهاية ملحمية وتشنجية بالمنطق التقليدى ، ولكنها مبررة بمنطق الغريق ، إنها صرخة النجاة ، أو قل هى رقصة المذبوح .

٤

وإذا كانت الطبيعة تتحول عند **ابراهيم عبد المجيد** إلى شىء عقيم ، فإن **سحر توفيق** فى قصتها **« البحث عن متاهة »** تعيش المتاهة نفسها ، إنها الأنثى الوحيدة بين كتاب تلك المجموعة ، وبدلا من أن تغرس نسمة حب ، أو على الأقل تأسى على ضياع هذه النسمة ، إذا بها ، وبتعمد - تؤكده صيغة الراوى - تتقبل فقدان الصلة بين الطرفين كشىء طبيعى ، فلا تواصل بينها وبين صديقها سعيد ، تلتقى به عند النيل فلا يكون هناك شىء غير النهر وحده ، يحدثها عن الحب ، فتحدثه عن رجل كان يحبها وتحبه ، ثم انتهى كل شىء ، ولا تدرى لماذا حدث ، وما الذى حدث ، ترى رجلا عجوزا يأتى إلى النيل فيثيرها ، لا لأنه رمز للمعرفة ، أو أن هناك إسقاطات أو ديبية ، كما يرى **إدوار الخراط** فى المقدمة ، فهذا تبسيط لأمور لا تحتمل التبسيط ، فالبطلة جادة لا تقف عند العقد ، وهى لا تبحث عن المعرفة ، فقد انتهى فى جيلها عصر المعرفة ، إنها تبحث فقط عن متاهة ، وتتبع هذا الرجل **« حتى وصل إلى بيت أصفر باهت اللون ، دخل من باب نزل إليه بضع درجات ، وكان المدخل مليئا بالظلام ، ظلت تنظر لفترة إلى المدخل المظلم ، ثم دارت**

لترجع ، ووجدت نفسها قد نسيت الطريق الذى أتت منه »

ويهبط عليها الحل كشىء إلهامى ، لقد عرفت طريقها ومع سبق الاصرار ، جاء موعد سعيد فلا تهتم ، تحاول أن تتذكر ملامح الرجل العجوز فلا تستطيع ، أيكون الحل هو قطع الصلة مع سعيد ومع العجوز ، أو أنه شىء فوق ذلك ، ويشمله ، لأنه يمس صميمية موقفها وموقف جيلها .

٥

ويبدأ عبده جبير قصة « الوداع ! تاج من العشب » بصيغة رافضة « **كان علىّ أن أرحل فى الصباح فى نحو العاشرة تقريبا ، لا أعرف ، ربما تأخر القطار كا لعادة ، يراودنى شعور الانطلاق فى الصباح المبكر لكن لسوء الحظ سيرحل القطار فى نحو العاشرة** » . نحن إذن من البدء أمام مستويين متوازيين ، ضمير المتكلم والآخر ، أما ضمير المتكلم فهو رافض وبطريقة حانقة ، قد تفلت من صاحبها ، فيردد بين الحين والآخر « **أين الشبشب ؟** » أما الآخر فهم أهله وأسرته الذين يجب عليه أن يودعهم قبل الرحيل ، هو لا يضمر لهم أى عاطفة ، وينزلقون على سطح نفسه ، دون أن يتركوا عليها أثرأما . إن ضمير المتكلم - أو الراوى - يتعامل مع الأشياء بطريقة سطحية ، لا يتعمق شيئا ، ولا يبحث عن سبب ، ولا يستغرب أمرا ، فالكل يتساوى ، وكأننا إزاء ميرسول[1] من نوع جديد ، لا يهمه موت أمه أو قتل العربى ، فهو يلمس الأشياء من الخارج ، يقول عبده جبير بلسان راويه « **لم أعد أستطيع أن أقول رأيا بعد أن غادرت كل شىء ، وهو غادرنى أيضا ، تركنى ألتاذ بصبرى النافد** » . ومن هنا جاء أسلوبه سريعا متتاليا ، يتميز بالحياد الذى يصل إلى حد البرود ، لا صورة جميلة ، ولا استعارة تزيينية ، والطبيعة تبدو صماء لا تستجيب لمشاعر الراوى ، تنزلق على نفسه ، دون أن يكون بينهما تواطؤ من نوع ما ، إنه يركب العربة إلى البحر « **شارع البحر ، الماء اللامع تحت الشمس ، الأشجار النائمة على الشاطىء ، الطريق الطويل الرفيق ، الكوبرى الحجرى ، ضربات أقدام الخيل الرتيبة ، رائحة الهواء المحملة بالمسك** » . ويمضى كل هذا سريعا ، ينزلق دون أن يتأمله المؤلف ، حتى يصل إلى المحطة . وهنا نصل إلى خاصية يتميز بها عبده جبير عن جيله ، إنه يجعل الشكل نفسه جزءا من التجربة ، ويفجر اللغة ويحولها إلى معادل لفظى للتجربة ، لا بأس من أن ننقل استشهادا طويلا ، لا نستطيع بتره أو اختصاره ، لأنه تحول إلى لوحة تعكس موقف الراوى ، إنه يركب القطار ، ويجلس بجوار النافذة وتبدأ الحقول ، وتتوالى عليه الصور ، سريعة ، ومكتظة ، ومتداخلة « **فأرى هناك الماشية على الجسر ، وخلفها الرجل على الحمار ، وتاج العشب على رأس عمى ، ورائحة الروث ، والحبال المعلقة على الحائط ، وأكوام التراب المرتفعة** والمنحنيات والعربة والجياد ، ووجوه النسوة ، وجلا ليبهن السوداء التى تلفنى ووجه أختى الصغيرة من أسفل ، والدقات الطويلة على الدفوف ، والتراتيل وصوت الميكرفون ، والدكك المفروشة ، والسجائر والطعام ، والخراف والماعز تحت النخيل ، وصمت المزارع ، والبقر النائم فى الحوش ، وزوجة عمى واقفة ، والمنخل ، والسرير النحاس ، والحلبة باللبن ، والأطفال ، والمدرسة الشابة ، والهلال والقمر ، والعروس فى الكوشة ، والحناء والزغاريد ، والنسوة الراقصات ، وطلقات الرصاص ، وصياح الرجال والعروس ، والأيدى المتشابكة ، والصناديق الجديدة ،ويمد يده ، ويرفع الطرحة ، وتشيح بوجهها عنه ، ويتعرى ويعريها ، ويدس فى يدها الصرة ، وتضحك ويمد يده إلى شعرها ، ويفك الخصلات الطويلة ، وتميل ويميل ، ويقبلها وتغمض وتغيب ، ويندفع ، وتتأوه ، ويدس السكين ، وتصرخ وتصرخ ، ويشعربالدم ، وترتجف وترتجف وترتجف وترتجف ، ويرفع جسده والمنديل والدم والحمامة والحناء والنقوط وصوانى الشعرية ، والصباحات والذهاب والعودة والعمل ، والبقر والخراف والحمل ، والتوجع والأيام والشهور ، والألم والصرخات ، والطفل والعمل ، والحقول وأعمدة التليفون والزروع والدقات ، ونفسك نفسك نفسك نفسك نفسك نفسك ، نفسك ، ووجه الجندى وأعمدة التليفون والمزارع والحقول والماشية والعربة الحنطور والمحطة والجيران ، وسلوى تأتى مندفعة من بينهن فتتعلق به ، فتتجمد أمى ، وتصرخ أختى »

إننا هنا إزاء لغة قد تحولت إلى الرتابة نفسها ، وكأنها

بتفاهتها هى المسئولة عن لحظات الغثيان التى تنتاب الراوى ، ولكنها لحظات لا تصدر عن موقف ميتافيزيقى، كهذا الذى نراه عند **روكانتان**(٢) بل مصدرها ظروف بيئية ، فقد عرفنا أن الراوى اسمه « أبو زيد » ، وأنه قد اشترك فى الحرب ، وأنه جلس فى القطار بجوار جندى ذاهب للقتال ، فأثار هذا شجنه ، وتوالت الصور - ومعظمها صور من أسرته وأقاربه - سريعة وقابضة ، جعلت الراوى ينسحب إلى نفسه مرة أخرى ، ويلجأ إلى صورة أخته « فلة » ، وهى أحب أقاربه إليه « **جاءت إلىّ وجلست بجوارى ، كانت تبدو أكثر نحولا من قبل ، وكانت تتحدث حديثا متقطعا ، وكنت أريدها أن تتحدث ، فأخذت أحدثها وتحدثنى حتى توقف القطار** » . أين توقف ؟ إن القصة تنتهى عند ذلك ، وقد تركت القارىء فى حصار تلك الأفعال المتكررة وذات الإيقاع المتشابه ، وكأنها أخطبوط بألف رجل ورجل .

٦

أما قصة « **الدهس مستمر** » **لمحسن يونس** ، فهى تخلو من المضامين الدلالية ، جنسية أو غيرها ، إن الدال يتحد مع المدلول ، والرامز مع المرموز ، فى أمثولة قائمة ، وتفرض وجودها على القارىء ، إن الولد زغلول يركب الحمار ، ويدوس الجدة أمونة فى طريقه ، ويغضب العابدة من أجل جدتهم ، ويقتحمون منزل الولد ، ويجبرونه على أن يعيد تشخيص الحادثة من جديد ، مرة يتطوع مختار بأن يكون هو الحمار ، وأخرى تتطوع ناعسة بأن تكون هى الحمار ، والولد فى كل حالة يركب ويسوق .

هذه هى كل الأحداث ، ولكن من الظلم أن نقف عند هذه الأحداث ، أو نكتشف دلالات معنوية لها ، من البداية تعرف أن القصة غير عادية ، وأننا إزاء ملحمة شعبية « **ركب الولد زغلول حمارهم ، وأوقع الجدة أمونة ، وحمارهم هذا ما إن يضع نفسه فوق ظهره ، ويلكزه فى جانبيه حتى يطير ، الولد زغلول يعشق أن يطير ، وحينما يطير يضحك** » ، بداية نجد أنفسنا فى جو شعبى ، ومع شخصية جنية شقية . وهذا يبرر بعض الصور ، التى تبدو مبالغا فيها « كاريكاتورية » بالمعنى التقليدى ، ولكنها فى مكانها باللغة الملحمية « **كانوا يكشرون وعيونهم تطلق شرارا ، وأنوفهم يخرج منها الزفير لافحا** » . وتأتى الجمل سريعة وقصيرة ومباشرة ، انها نبت لحظتها ، لا تعمل ولا اجتهاد فى الصنعة « **هى تجهم ووجهها صار لونهكالدم ، والعرق نبت حول حواجبها ، ونزل فى عيونها ، التى أغمضتها ، ولكنها كانت تسمع الأصوات تقول : « سوق يا زغلول » .. اضرب يا زغلول»** ..

إننا إزاء تكوين معاصر ، تزينه« **تيمات** » شعبية ، إن الأمور تختلط فى مهزلة تمثيلية ، ولكنها ساخرة ، وفى إيقاع كوميدى **ولكنه** جاد ، فلا نستطيع أن نتبين الراكب من المركوب ، ولا الظالم من المظلوم ، ولا الحمار من صاحبه ، ولا الرجل من المرأة ، وهنا سر تفردها ، إنها تكوين يتميز بالحركة ، وتبدو الحركة في النهاية صاخبة « **ويسمع كلام الناس ويرفع العصا ويتحرك أمام ومن خلف ، ظل راكبا وناعسة تدور** » . إنها تكوين يخلو من أى دلالة معناه ملتبس به سوى العنوان « **والدهس مستمر** »الذى جاء تقليديا ، وكأنه قد ألصق بها ، ليلخص معناها ، او ليقسرها على أن تقول شيئا ، لو جاءت بلا عنوان لكان ما فيها يكفيها .

٧

وتأتى قصص **محمد المخزنجى** استثمارا تصاعديا لهذا النوع من الحركة إنها لحظة متكتمة تنفرج فجأة فى إيقاع سريع وكأننا إزاء خبطات القدر عند بيتهوفن ، والتى تأتى بعد همس ناعم أو بعد لحظة صمت يدخل الطبيب فى « **حضرة الجذام** » عيادة المجذومات ، فتحاصره المريضات بكتل اللحم الشائهة ، وبقايا الأصابع المتآكلة ، ثم يتحول المنظر إلى إيقاع صاخب ، فتقدمت إحداهن ، وأخذت تهاجمه (**يمين شمال قدام جنب**) . وأخذ يراوغ هو والمرضة ، وبدا كأنهما يرقصان وهما يراوغان ، وبدأت المرأة التى تهاجم وكأنها ترقص أيضا ، وأحست الأخريات بذلك « **وشرعن يوقعن لها بالأكف ، وقد تبدلت سحناتهن الشائهة ، لتحمل انبساطا شاحبا ، راح يزهو ويزهو ويتمدد ، مع التهاب الأكف الموقعة واشتعال الرقصة** » . أما الزائر فى قصة « **مدينة الاختناق** » فيحاصر بكل شىء : « **لم تكن فى الحجرة نافذة واحدة ، وكانت جدرانها البالغة الارتفاع مطلية**

بلون أصفر قابض ، تتخلله نقوش فجة معتمة بلون آخر قابض ، لعله كان « الأخضر تراب » ، وكان السقف الجهم بعيدا جدا ، وبه غرزت لمبة صغيرة ، تبعث بضوء كاب . كانت بقايا الذباب تكاد تغطيها بالأسود المطفأ » ، وأخبروه أيضا أن سرير الحجرة الآخر محجوز لشخص من سكان المدينة ، إن كل شيء يتكتم ويصل إلى لحظة الهمس أو الصمت ، ثم يتبدل فى إيقاع هادر ، فما إن يدخل الآخر حجرته ويكشف اللثام ، حتى يجد الزائر نفسه أمام امرأة ، ذات وجه ناعم ودموع حبيسة . ويغوص معها ويطفو **« وعند الذروة التى يهوى بعدها الناس ، كانت المرأة تشدنى إليها بالأظافر ، وتغرز أسنانها فى لحم كتفى حتى يكون بكاؤها بغير صوت »** .

أما قصة **« يوم للمزيكا »** فهى تحدث يوم عيد وفى عنبر المساجين ، تأتى فرقة الموسيقى لتحيى هذا اليوم ، تعزف السلام الجمهورى فيكون صمت ، ثم لحن **« الله أكبر »** فيكون صمت ، ثم لحن **« خوض بينا البحر »** فيكون صمت . ثم يحدث الإيقاع الهادر بعد هذا الصمت المتعمد ، لقد تغير اللحن إلى **« ميتا أشوفك يا غايب عن عينى »** فهلل المسجونون ، وهجموا على الفرقة يحملونها بآلاتها فوق الأكتاف **« وبدأ حوش السجن يتحول إلى مرقص صاخب ، والمسجونون الراقصون يحملون الأيتام ، الذين راحوا يخلصون فى العزف بغبطة »** .

إنها لحظات قصار ، خلت من العنصر الحكائى بالمعنى القديم ، فتميزت بالتركيز والتكتم ، قد نجد بقايا هذا العنصر عند **محسن يونس** . فقد خرج الولد زغلول ، وارتكب الحادثة ، ثم عاد ، وتبعه العبابدة ، وكانت الحركة التمثيلية فى النهاية ، مما يصيب القصة ببعض الترهل ، أو بتعدد الشخصيات . أما هنا فبعد لحظة قصيرة ، أو قل هى لحظة صمت ، يبدأ الإيقاع الهادر ، ولا يهدأ حتى مع نهاية القصة .

٨

أما **محمود الوردانى** فى قصته **« جسم بارد صغير »** فهو يعنى بهذا الوصف جثة شهيد ، كلف باجراءات دفنها وتجهيزها وتشييعها ، والقصة وصف محايد لتلك العملية ، تبدأ بضمير المتكلم - شأن قصة عبده جبير - والذى يبدو منفصلا عن كل ما حوله . الراديو يذيع الأغانى الحماسية ، والناس تتصايح ، وهو منهمك فى عد القضبان الحديدية بالنافذة . إن الراوى هنا يتجرد من الأحاسيس ، ويعامل الموت كظاهرة موضوعية . يصف الجثة أمامه بتفصيل ، الوجه ، الجسد ، الرجلين ، عملية التكفين ، عملية لفه بالعلم ، عملية رفعه إلى السيارة . ويفعل ذلك ببرود وحياد ، لأنه أساسا إزاء جسم بارد ، لايحرك لديه شيئا .

إن هناك أوجه تشابه بين قصتى **عبده جبير والوردانى** ، فكلاهما تعتمدان على الراوى ، الذى يرقب الأشياء من بعيد ، او بحياد قد يبدو موضوعيا . ولكنه فى النهاية يسفر عن موقف عدائى من هذه الأشياء ، ويبرر فى الوقت نفسه عملية الانسحاب . ولكن **عبده جبير** يجعل الراوى هو المحور الرئيسى ، فيتيح له ذلك فرصة التنقل من ظاهرة إلى أخرى ، تتضافر فى النهاية على إبراز عنصر القلق . أما الراوى فى قصة **الوردانى** فهو مرتبط بهذا الجسم البارد الصغير ، فيدور حوله على الرغم من أنه يبدو غير آبه له ، فتحدد قلقه بجو الحرب وأزيز الطائرات ، ومنظر العساكر والمستشفيات والشهداء .

وحين يكتفى **الوردانى** بالوصف المحايد ، فإن **عبده جبير** يغامر فى الشكل ، فيخلط بين الذكريات والواقع ، ويحطم الزمن ، ويعبث باللغة بطريقة جريئة تحولها إلى معادل خارجى للتجربة .

ويبدو أن هناك أثرا من الروايات البوليسية ، لم يستطع الوردانى الفكاك منه . إن ذات الرداء الأبيض تبدو واقفة بطريقة غامضة ، بين درجات السلم الحلزونية وقد راح شعرها الذى يشبه معرفة الحصان ، يتطاير حول كتفها وعنقها الأبيض الطويل . ثم اختفت بطريقة غامضة أيضا ، ودون أن نجد لهذا الغموض دورا فى حركة القصة .

٩

إذا كان ضمير المتكلم عند **عبده جبير** ورفاقه ، يعبر عن حالة فردية محاصرة ، فإن ضمير المتكلم فى قصة **نبيل نعوم « النهر عند المنبع وعند المصب »** ، يعبر عن تاريخ ، ليس هو وعى ذات محددة ، بل هو وعى اجيال ، ترسب خلال ثقافة مختلفة ، وهنا سر الاستشهاد عند نبيل بالقرآن والإنجيل والتوارة .

ولهذا النوع من القصص خطورته ، فإن الحصار فى الحالة الفردية يمثل أزمة شخصية أو اجتماعية . أما الأزمة هنا فإنها تنسحب على التاريخ بأكمله والرفض يوجه إلى الثقافة ، والتى هى خبرة أجيال . دون أن يميز بين الإيجابى والسلبى ، ومن هنا كان **نبيل نعوم** خارجا ، لا عن ذاته أو عن وعيه فى كون غير مفهموم ، ولكنه خارج عن تاريخه ، إن سفر الخروج كما فى هذه القصة ، لا يمثل كما هو فى التوراة الخلاص من الاضطهاد ، والاصرار على اكتشاف أرض جديدة . ولكنه سفر خروج من وجهة نظر المؤلف يمثل التحلل من المسئولية ، والنكوص عقب أول اختبار .

١٠

ومن خلال خط تاريخى يتحرك فى ثلاثة أجزاء ، تتطور قصة « **الضيف** » **ليوسف أبو رية** بالطريقة التصويرية التقليدية ، لشخصية تأتى من المدينة ، ويحتفى بها القرويون إن الراوى هنا طفل قروى صغير يرى الاهتمام المفرط بهذه الشخصية فيتمنى أن يكون مثله « **كان وجهه لامعا ، وحذاؤه يبرق فى قدميه ، ولباسه فاخرا نظيفا ، وشعره الناعم المنسق ينام بنظام على رأسه ، قلت فى نفسى هكذا أبناء المدن ، وتمنيت أن أكون مثله** » .

ولكن هذا المظهر كان خارجيا فقط ، أما الداخل فقد كان فارغا سطحيا ، يريد الصغير أن يثرثر معه حول تفوقه فى الدراسة ، فيسأله عن «نسوان البلد» . ويريد أن يحدثه عن الزرع والطبيعة ودودة القطن ، فيجرجره إلى الحديث عن المغامرات النسائية ، ثم يتركه ويذهب إلى الحمارة ، التى « **فرجت ساقيها الخلفيتين ورفعت ذيلها ، بالت ماء أصفر ، امتصته الأرض فى الحال** » . . يريد أن يحدثه - فى الجزء الثالث - عن سهرات الريف ، فينهره ويأمره بالنوم ، ثم يبحث عنه فى صمت الليل فلا يجده ، لقد خرج فى إحدى مغامراته الليلية .

والخطورة فى رسم تلك الشخصية ، من خلال وجهة نظر صغير ، يراها القدوة . ويدرك حفاوة الفلاحين بها . حتى خلفية هذه القصة فراغ وسطحية . فقد افتقدنا أصالة القرية ، التى يمكن أن تحتضن كل التفاهات الشخصية، فالفلاحون هنا ساذجون ، والأحاديث التى يتناقلونها سطحية .

كتب **محمود تيمور** عن شخصيات ريفية ، من وجهة نظر زائر للريف ، حقا كان كمن يتجول فى متحف لمخلوقات غريبة ، يجذبه الشذوذ والغرابة . ولكن الطبيعة ظلت شامخة ، والحياة الريفية مستقرة ، تجذب بنقائها وبساطتها المتفرجين . أما **يوسف أبو رية** فقد كتب فى هذه القصة عن ابن المدينة من خلال وجهة نظر ابن الريف . ولكن الخطورة أن الريف فقد أصالته ، وغرق فى السطحية ، الأول يكتب عن أمثلة شاذة ومثيرة ، أما الآخر فيصور حياة تافهة .

١١

هجر جيل السبعينيات الرومانسية ، ولم يعد يتباكى على شىء ، إن البكاء فى حد ذاته يحمل رغبة ، لقد سقطت كل الأقنعة ، وواجه هذا الجيل كل شىء بقساوة . ومن ثم خف تيار الشعور ، الذى كان سائدا فى الستينيات ، وأصبح على هذا الجيل أن يخرج من ذاته وأن يواجه كل شىء بصراحة .

وقد كان لهذا مردوده على الشكل ، فكثر استخدام الراوى ، لا بالطريقة المقامية القديمة ، التى تتخذ من الراوى مشجبا لتعليق آراء الكاتب . إن الراوى هنا الركيزة الأساسية فى القصة ، إنه يقف أمامنا خلال القصة وكأنه يخرج لسانه بطريقة تثير الغيظ ، إنه يتأمل من بعيد وكأنه نبى يتحدى مجتمعا شاردا . ومن هنا تميز هذا الشكل بالوعى الحاد ، الذى لا يغرق فى الرومانسية ، ولا يتخبط فى متاهات مرضية ، وبالاعتماد على الوصف الدقيق المحايد ، وكأننا إزاء « **روشته** » طبيب .

١٢

ان هذا الجيل خطر قادم ، فاحذروه أو افهموه ، لا يعرف الرحمة ، لأنه لم يمارسها ، ولا يبنى لأنه لا يجد حتى الانقاض ، ولا يتردد لأنه لا يملك شيئا يخشى عليه ، إنه خطر قادم فانتبهوا أيها السادة !!

د . عبد الحميد ابراهيم

---

(١) بطل رواية الغريب لألبيركامو (التحرير)
(٢) بطل رواية «الغثيان» لسارتر (التحرير)

ثلاثة أصواتهم تنداح فى دوامة السكون
كأنهم يبكون
- «لاشىء فى الدنيا جميل كالنساء فى الشتاء»
- «الخمر تهتك السرار»
- «وتفضح «الإزار»
- «والشعار . . . والدثار»
ويضحكون ضحكة بلا تخوم . . . .
ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء

٢ - أغنية صغيرة

إليك ياصديقى أغنية صغيره
عن طائر صغير
فى عشه وَاحِدُهُ الزغيب
وإلفه الحبيب
يكفيهما من الشراب حَسْوَتا منقار

قـراءة فى قصـيدة

رحلة فى الليل

لصلاح عبد الصبور

محمد بدوى

١ - بحر الحداد :

الليل ياصديقى ينفضنى بلا ضمير
ويطلق الظنون فى فراشى الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع فى بحر الحداد
فحين يقبلُ المساء يقفرِ الطريق . . . والظلام محنة الغريب
يهب ثلّة الرفاق ؛ فُضَّ مجلس السمر
«إلى اللقاء» - وافترقنا - «نلتقى مساء غد» .
«الرخ مات - فاحترس - الشاه مات !»
لم ينجه التدبير ؛ إنى لاعب خطير
«إلى اللقاء» - وافترقنا» - نلتقى مساء غد»
أعود ياصديقى لمنزلى الصغير
وفى فراشى الظنون ، لم تدع جفنى ينام
مازال فى عرض الطريق تائهون يظلعون

ومن بيادر الغلال حبتان
وفى ظلام الليل يعقد الجناح صُرَّة من الحنان
على وحيده الزغيب
ذات مساء حط من عالى السماء أجدل منهوم
ليشرب الدماء
ويعلك الأشلاء والذماء
وحار طائرى الصغير برهة ثم انتفض . . . .
معذرة صديقى . . . حكايتى حزينة الختام
لأننى حزين . . . .

٣ - نزهة الجبل :

الطارق المجهول ياصديقى ملثم شرير
عيناه خنجران مسقيان بالسموم
والوجه من تحت اللثام وجه بوم
لكنّ صوته الأجشّ يشدخ المساء

«إلى المصير» . . . والمصير هوة تروع الظنون
وفى لقائنا الأخير ياصديقى وعدتنى بنزهة على الجبل
أريد أن أعيش كى أشمَّ نفحة الجبل
لكن هذا الطارق الشرير فوق بابى الصغير
قد مدَّ من أكتافه الغلاظ جذعَ نخلة عقيم
وموعدى المصير . . . والمصير هوة تروع الظنون

٤ - السندباد :

فى آخر المساء تميلى الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط
وينضح الجبين بالعرق
ويلتوى الدخان أخطبوط
فى آخر المساء عاد السندباد
ليرسى السفين
وفى الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم
السندباد :
لاتحك للرفيق عن مخاطر الطريق
إنْ قلت للصاحى انتشيت قال : كيف ؟
(السندباد كالإعصار إنْ يهدأ يمت !!)
الندامى :
هذا محال سندبادَ أن نجوب فى البلاد !
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر النبيذ للشتاء
ونقرأ (الكتاب) فى الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
تحكى لنا حكاية الضياع فى بحر العدم

٥ - الميلاد الثانى :

فى الفجر ياصديقى تولد نفسى من جديد
كل صباحٍ أحتفى بعيدها السعيد
مازلت حياً ! فرحتى ! مازلت والكلام والسباب والسعال
وشاطىء البحار مايزال يقذف الأصداء واللآل
والسحب ماتزال
تسح ، والمخاصه يلجىء النساء للوساد
ويلعب الأطفال فوق أسطح البيوتِ
لعبة العريس والعروس والتبات والنبات
والورد فى خد البنات
وعند شط النهر عاشقان سارحان
لله ماأحلى عيون العاشقين حين يبسمون
ويقسمون
بحرمة الشجون
وبالليالى المثقلات ، وانتفاضة الحنين
وبالسواد فى العيون
العهد لن يهون
صديقى : عمى صباحاً هل ذكرت نزهة الجبل ؟

٦ - إلى الأبد :

«الرخ مات - لاتر ع - فالشاه مايزال»
«والشاه بالبيادق التأم»
«إلى اللقاء» - وافترقنا - «نلتقى مساء غد»
لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض
وبعد غد ! وبعد غد !
سنلتقى إلى الأبد .

***

القصيدة الأولى فى «رحلة فى الليل» ديوان «الناس فى بلادى» لصلاح عبد الصبور وهو أول ديوان له ، قصيدة مهمة .

ففى سياق حركة شعر التفعيلة ، تبدو هذه القصيدة ، محاولة للانفلات من الفهم الرومانسى الذى كان يرى القصيدة تعبيراً عن داخل خالقها ، عادة مايكون هذا الداخل غارقاً فى عاطفة أو انفعال يتمحوران حول الذات ، فتجىء القصيدة تعبيراً عن عاطفة ، أو واقعة ، أو ذكرى ، أو لحظة ، أو كما يصفها عبد الصبور غرق فى «السنتمنتالية» . أما قصيدة رحلة فى الليل فتجهد للانفلات من الفناء الذاتى المنثال ، عن عاطفة متدفقة ، إلى الدخول فى بناء موضوعى سمته التكثر والتشابك

ويلاحظ قارىء القصيدة أنه بصدد قصيدة مركبة ، بمعنى أنها ليست صوتاً واحدا بسيطاً نمطياً يغنى مشاعر الشاعر ، بل أصوات عدة ، قد تتباعد وقد تتقارب ، لكنها متباينة متكثرة ، تلتقى وتتصارع لتكون تفاعلاتها وتناقضاتها جماع تجربة معقدة ثرية ، وهو أمر يعنى أن عين الشاعر لا تتسم بأحادية النظرة ، ولكن بإدراكها لتعقد العالم وتراتب مستوياته ، ومن ثم صعوبة اقتناصه . فالقصيدة تقدم ذات الشاعر التى ينبىء عنها الضمير فى البيت الأول فى لفظ (ينفضنى) مع عدد من العناصر الأخرى ، التى لها ذاتيتها الخاصة المنفصلة عن ذات الأنا

الشاعرة ، كرفاق المقهى والصديقة والملثم . . . . ومنذ عنوان القصيدة نحن فى موقف (احتمال دلالى) ؛ فثمة «رحلة فى الليل» وإذا استرحنا إلى مايقدمه لنا المعجم عن الكلمتين ، الرحلة بمعنى السفر ، والليل بمعنى اللحظة الزمنية التى تشير إلى نصف اليوم ، فإن هذا الاطمئنان سرعان مايهتز إذا وصلنا إلى مقطوعة السندباد بما يفجر الاسم فى ذاكرة المتلقى من معان فولكلورية ، ترتبط برحلات السندباد السبع فى ألف ليلة وليلة ، وبخاصة حين تجعل القصيدة من «السندباد» عنصراً بنائياً مزدوج الدلالة ؛ السندباد الفولكلورى ، والسندباد المرتحل فى إبداع الشعر ؛ أى الشاعر السندباد . فنحن إذن مع الاحتمالات الثلاثة :

(١) **رحلة فى الليل** . سفر فى زمن طبيعى هو اللحظة الزمنية .

(٢) **رحلة السندباد القديم** .

(٣) رحلة الشاعر إلى المعنى .

ومثلما يتمحور عنوان القصيدة حول الليل ، يحمل المقطع الأول عنواناً استعارياً هو (**بحر الحداد**) ويمكن أن يعد استعارة لليل ، حيث يصبح الليل بحراً ، والبحر ليلا ، تنهض علاقة التشابة بينهما على القتامة ، التى تتحول إلى حداد ، بسبب هيمنة «الليل» على الناس . ثم يبدأ المقطع بجملة اسمية تنضوى تحتها بضعة جمل ، مبتدأها هو الليل :

الليل ياصديقتى ينفضنى بلا ضمير
(ويطلق . . .)
(ويثقل . . .)

مع ملاحظة أن صيغة النداء «ياصديقتى» تتوسط بين المبتدأ المفرد والخبر الجملة ، فإذا عرفنا أن المبتدأ هو الليل بحر الحداد وأن خبره هو فعاليته المتضادة مع الإنسان وسعادته عرفنا أن توسط النداء إشارة إلى اللياذ بالصديقة ، كما سنرى بعد قليل . وتتبدى فعالية الليل فى ارتباط الأفعال به ، وهى أفعال مضارعة ، إشارة إلى آنيته واستمراره . فإذا فحصنا (**أنا المتكلم**) الذى ينفضه الليل ، ويطلق فى فراشه الظنون ، ويثقل فؤاده بالسواد ، وجدنا فى مقابل طغيان الليل وهيمنته صغر الشاعر ، ذلك لأن الصفات التى تلحق الموصوفات الملحقة بياء الإضافة الدالة على المتكلم هى كلمة صغير :

(فراش - ى) الصغير
(منزل - ى) الصغير
وفى المقاطع التالية :
(طائر - ى) الصغير
(باب - ى) الصغير

على أن هذا التضاؤل أمام اكتساح الليل ، يجاوز الشاعر إلى الآخرين من رفاقه ، ولنلاحظ ان الأشياء - لا البشر - هى التى تقترن بها أفعال المبادأة ، فالمساء يقبل ، فيقفر الطريق ، ويسود الظلام ، ويهب ثلة الرفاق ، فقد فض (**لاحظ أن الفعل مبنى للمجهول**) مجلس السمر ؛ هذا المجلس الذى ينعقد حول لعبة الشطرنج ، حيث يصبح قتل الشاه على الرقعة لامحض لعبة ، ولكن تعويضاً وهمياً عن عجز هؤلاء وغربتهم ، ويصبح فخر أقدرهم (أنه لاعب خطير) . وإذ يؤوب الشاعر إلى منزله (الصغير) ، يؤوب معه الليل بوصفه فاعلية متضادة مع الشاعر ، فتملأ الظنون فراشه ويسهد . إن مغادرة الشاعر للمقهى - الخارج وذهابه إلى المنزل - الداخل ، لايعنى الإفلات من وطأة الليل . وتجىء الجملتان المنفيتان : (**لم تدع جفنى ينام . مازال فى عرض الطريق**) تعبيراً عن حضور الليل فى حجرة الشاعر ، وإذ يدخل الشاعر فراشه ، تدخل معه هموم الخارج وعناصره ، من الضائعين والتائهين ، لتغزو عالمه الداخلى :

- **لاشىء فى الدنيا جميل كالنساء**
- **الخمر تهتك السرار**
- **وتفضح الإزار**
- **والشعار والدثار**

هذه الأصوات الأربعة هى فى المحصلة الدلالية الأخيرة ، صوت واحد ؛ صوت رجل ضائع أو (مضيع) يتوق للفرار من البرد والوحدة عبر أجساد النساء والخمر ؛ أى أن النساء والخمر برغم أنهما فرار من المواجهة ، مواجهة الليل ، سقوط فيه ، لأنهما موضوع رغبة ، وهى رغبة محبطة ، ولهذا فإن **ضحكهم** واهن مهزوم ، بلا تخوم ، وحديثهم ثغاء .

وإذا كنا فى المقطع الأول (**بحر الحداد**)مع الليل مقترنا

بالضياع ، ورمزاً يختزل واقع الشاعر وصحبه ، فإننا فى المقطع الثانى مع **(داخل الشاعر)** الذى يغنى أغنية **(صغيرة) عن طائر (صغير)** وتقص الأغنية قصة صراع غير **متكافىء** بين ضدين هما الحب/الكره ، فلدينا من ناحية الطائر الصغير وإلفه الوحيد ، يعيشان فى عش يمنحهما السعادة ، قانعين من الطعام والشراب بأزهده ؛ ومن ناحية أخرى ، لدينا الطائر الجارح النهم الذى يقتات اللحم . الشاعر يقص لصديقته حكاية رمزية ، حزينة الختام ؛ لأنه حزين ، ممتلىء بالليل الذى يكف أيدى الناس **(الشاعر ، رفاق المقهى ، السائرون)** عن الحياة الطبيعية . ومادام الشاعر مثقلاً بالليل إلى هذا الحد ، فإن العلاقة بينه وأشياء العالم وموجوداته علاقة اغتراب ، تجعله يدرك التراسل بين **الليل - الواقع وبين الحب - العاطفة الخاصة** . إن قبح الليل وسيادة الحزن يشيران إلى سيادة قانون غابى ، يقتل بمقتضاه القوى الضعيف ، ويسلبه بيته أو سعادته ، أى يدمِّر سلامه وينتهك روحه ؛ هذا القانون الغابى يصوغه الشاعر من خلال رمزين ؛ أولهما : **رمز الحب** ؛ وثانيهما : **رمز الكره** .

والرمز خاصة بنائية تتكون من طرفين ، ينتج عن تفاعلهما **دلالة الرمز** ، أى أنه بمعنى آخر **دال مزدوج الدلالة** ، لأنه يقول شيئاً ويعنى شيئاً آخر ؛ ولذلك فهو ذو مستويين ؛ أولهما : **المستوى السطحى** ، الذى يحرص على اكتشاف . ثانيهما : **التحتى العميق** ؛ لذلك يتوقف إنتاج دلالته على فهم هذين المستويين ، ويلجأ الشاعر إلى الرمز **كأداة تشكيل** تجنباً للوضوح الذى يصم عمله بالمباشرة ، والسطحية ، والصراخ الأيديولوجى ، واستهدافاً لوضع نصه فى مستوى احتمالى ، بنيوياً ودلاليا .
ونستطيع القول إن الرمز فى الخطاب الشعرى ، يمكّن الشاعر من خلق أداة تشكيل ، تنظم الأفعاله وتثرى نصه ، بمنحه إمكانات التعدد الدلالى .

إن أغنية صغيرة تقدم تعارض الحب والكره عن طريق خلق رمزين ؛ أولهما : **الطائر العاشق بما يثيره فينا من معان ترتبط بالرقة والوداعة والغناء ، وبما يفجره فى ذاكرتنا من تجليات هذا الطائر الذى كان صديق الأنبياء ، فكان رسول نوح فى السفينة إلى الأرض ، بعد أن طهرها الطوفان ، وكان رسول سليمان (الهدهد) لبلقيس ، وهو فى التصور الشعبى رمز الإلف أو الوليف** ، وثانيهما الطائر آكل اللحم ، النهم ، الذى يرمز للقسوة **(شرب الدماء ، وعلك الذماء)** . والخطاب يسير من أنا المتكلم ، إلى تاء المخاطبة أى الصديقة . ونتعرف قسمات الشاعر من خلال القصيدة ، ونحيا حزنه ومرارته ، وألمه ، ووعيه العاجز . لكن الصديقة تظل كائناً ضبابياً ، فنحن لا نعرف عنها حتى الآن سوى أنها صديقة الشاعر التى يخاطبها فى البيت الأول **(الليل ياصديقتى ينفضنى بلا ضمير)** أما حديثه لها - هنا - فهو محدد فى قص القصة الحزينة ، مرثية الحب الذى وأدته القوة الغاشمة . ونتعرف على الطائر الصغير منذ عنوان المقطع ، فيصبح المقطع : **مُرْسِل** هو أنا المتكلم ، **ومستقبل** هو الصديقة ، **ورسالة هى قصة الصراع غير المتكافىء بين الطائر العاشق ، والطائر الأجدل** .

وأنا الشاعر المرسل هى أنا فرد متورط فى الواقع الجهم القبيح ، والمستقبل هى الصديقة التى يتوجه إليها الخطاب . أما مكونات الرسالة فنعرف قسمات طرفها الأول حيث تتحدد فى الصغر ، والوفاء ، والحنان ، وواحدية العاطفة ، فتكثر الجمل البادئة بجار ومجرور .

- فى عشه
- من بيادر الغلال
- فى ظلام الليل

وتتتابع الصفات ، **(الصغير ، الواحد ، الزغيب ، الوحيد ، الحبيب)** فيتخلق الأثر الدلالى الذى يحرص النص عليه ، وهو تجسيد الضعف . **أما الطرف الثانى** فتتضاد صفاته والصفات السابقة ، على نحو يجعل العلاقة محسوسة ومحددة ؛ فإذا كان الطائر الأول صغيراً عاشقاً قنوعاً ، فإن الطائر النقيض قوى ، دموى ، نهم . ويتضح ذلك من الصفات التى تلحق به فهو أجدل منهوم يشرب الدماء ، ويعلك الذماء **(لاحظ الجناس الناقص)** مع ملاحظة أن الأفعال المرتبطة به تسير إلى مبادأته وقوته **(حط ، يشرب ، يعلك)** وتجىء لام التعليل فى **(ليشرب)** إيحاءً إلى سمته الأساسية . وهى القتل . على أن المرسل الذى ينبىء عنه أنا المتكلم أو أنا الذات الشاعرة ليس محايداً فى صراع الطائرين ، إذ تجىء ياء الإضافة فى جملة **(وحار طائرى)** مُشيرةً إلى أن الشاعر يقص عن الطائر رمز الحب ، والذى هو - فى مستوى ثان - طائره .

ويجىء المقطع الثالث ، نزهة الجبل ، وكأنه استغراق فى تحديد ملامح الحزن والعجز ، أو كأنه تجل من تجليات الصراع بين ضدين محددين وهما فى هذا المقطع الشاعر وصديقته من جانب ، والملثم الشرير من جانب آخر . إن الشاعر العاشق ، الذى ترتبط به صفة (صغير) ، يبدو عاجزاً ومثقلاً بالوعى والاغتراب والعجز عن التواصل والتحقق . أما رمز الشر والكراهية ، فهو كائن مخيف مروّع ، فهو : مجهول ، ملثم ، شرير ، وهو قادر على أن يروع الشاعر العاشق . وإذ يقدم لنا النص هذا الطارق المجهول واصفاً إياه بأنه ملثم ، تتفجر فى ذاكرتنا صورة لمخلوق يحترف الشر ، لا لأن النص يصفه بذلك وصفاً صريحاً واضحاً ، لا لبس فيه ولا إبهام . ولكن لأن اللثام يعنى إخفاء الهوية ، بإخفاء قسمات الوجه ، وهو ما يشير إلى الشر والتواطؤ والتآمر ثم تكتمل الصورة حين يتحدد وصفه : (عيناه خنجران مسقيان بالسموم ، الوجه وجه بوم ، صوته يشدخ المساء) .

ومنذ بدء المقطع ثمة حضور قوى لهذا الطارق المجهول ، حضور مروِّع مخيف ؛ إذ تتبدى صورته غير إنسانية ، تتمحور حول الشر ، أو تقدمه رمزاً للشر والكراهية والإيذاء . وإذ يصرخ بصوته الأجش الذى تبلغ بشاعته أنه يشدخ الزمن (المساء) ، «إلى المصير» ، نصبح أمام صراع غير متكافىء«العاشق وصديقته ، وهما يتوقان إلى الانطلاق إلى نزهة الجبل ، حيث النقاء والتجدد ، وثمة الملثم الشرير ، الذى يجذبهما إلى الهوة التى تروع الظنون . وإذ يبدو العاشق خيّراً محباً وعاجزاً فى الوقت نفسه ، يبرز الآخر الضد قادراً قويا ، فيتصدر المشهد . ويسيطر على المقطع وترتبط به الأفعال (صوته يشدخ ، مدّ من أكتافه الغلاظ . . الخ) ، ويظل العاشق غير قادر إلا على تمنى أن يعيش كى يشم نفحة الجبل .

وإذا كان النص يقدم لنا الشاعر فى خضم معاناته واغترابه ، وصراعه مع الخيبة ، وعلاقته برفاق المقهى ، ثم يدلف بنا فى المقطعين ، أغنية صغيرة ، ونزهة الجبل ، إلى الداخل ، وإذا كان الخارج والداخل يسددهما الإحباط والعجز ، فإن المقطع الرابع المعنون بالسندباد يقدم لنا أنا المتكلم فى لحظة الخلق والإبداع ؛ أى يقدم لنا الشعر كفاعلية خلاقة تجاوز سيادة الليل والعجز ، يشير العنوان إلى السندباد فنتصور أن المقطع سيقص لنا عن تلك الشخصية التراثية ذائعة الصيت ، والمرتبطة فى أذهاننا بالمغامرة والتجوال واكتشاف الآفاق المجهولة . لكن إذ نبدأ قراءة الأبيات الأولى يلتبس الأمر علينا ، إذ نجد أنفسنا مع عملية خلق شعرى لا مع رحلات السندباد التراثى . وسرعان مايتضح الأمر رويداً رويداً ، إذ ندرك أن النص يقدم لنا سندباداً ذا سطحين دلاليين ؛ أولهما : السندباد المعهود ؛ وثانيهما : السندباد الشاعر ، الذى يبحث عن المعنى فى ارتحاله . وبقدر ماكان السندباد القديم يعانى الأهوال والشدائد ، ويصارع الصعاب إذ يحاول الاكتشاف ، فإن السندباد يعانى الأهوال والصعاب وهو يرتحل إلى المعنى .

ونخطىء لو تصورنا أن علاقة السندباد بالندامى علاقة تعارض اثنينى بسيط فحسب ، وإنما هى علاقة ذات طبيعة جدلية ، قوامها الاتصال والانفصال فى آن واحد ، وهى تشبه إلى حد كبير علاقة الشاعر بالمتلقين من مستهلكى الشعر المحدثين ؛ فالسندباد يخرج من موطنه مغامراً مضحياً بالحياة السهلة الرتيبة المجانية ، وبالأمن المحبب ، باحثاً فى أهوال البحر ، ومشاق السفر ، عن متعة الاكتشاف والمعرفة ، وحينما يعود من رحلته ، يعدو نحوه القاعدون القانعون بقراءة الكتاب . ومضاجعة النسوة ، وغرس الكروم ، لكى يستمتعوا بسماع تفاصيل الرحلة وعجائبها . والشاعر المحدث يعانى الشعر خلقاً مضنياً مبهظاً ؛ ففى آخر المساء ، حيث يفرغ الآخرون للنوم ، ويبحث هذا عن حانة ، وذاك عن مأوى كما يقول الماغوط ، يفرغ هو للشعر ، معاركاً أدواته خائضاً فى أهوال الخلق ، كدحاً خلف القصيدة .

***

يبدأ المقطع بالحديث عن الكتابة ، حيث تبدأ فى آخر المساء ، ويتبعثر الورق ، الذى تبدو خطوطه كوجه فارِسِّت ، وذلك فى جو ملمحه الأساسى الإرهارق والنصب . وإذ يبدأ المقطع :

فى آخر المساء تميلى الوساد بالورق

فإن الشاعر يربط بين الكتابة ورحلة السندباد عن طريق نمط نحوى يكاد يتماثل مع النمط السابق

فى آخر المساء عاد السندباد

ثم ما تلبث أبيات المقطع أن تقتصر على حضور السندباد ، الذى صار رمزاً ، أى خاصة بنائية مزدوجة الدلالة ، ثم يبدأ السندباد نجواه الداخلية ، محذراً نفسه من أن يبوح بما لقى ، فهو مُنتش بمخاطرته ، وهم صاحون لايستطيعون إدراك كنه انتشائه . إنهم يرون رحيلهم محالاً ؛ لأنهم لايقدرون على الانخلاع من رتابة حياتهم وملذاتها الخشنة الغليظة . وإذا كان **السندباد البحرى** يرتحل بحثاً عن متعة خاصة ؛ ذاتية فى المقام الأول ، فليس الشاعر كذلك على وجه التحقيق ، إن رحلته قد تكون متعة جد خاصة فى وجه من وجوهها ، لكنها فى النهاية تصبح ملكاً للآخرين من قراء الشعر وبرغم أن الرحلة مضنية والسفر باهظ فإننا نحس أن الشاعر لايستطيع أن يكف نفسه عن إتيانها إن **(رحلة الضياع فى بحر العدم)** تنبىء عن وعى بمتاعب الرحلة ومشاقها ، لكنها تشى أيضا بعجز الشاعر عن الكف عن القيام بها ، وكأن ارتحال السندباد وإبداع الشعر قد صارا بمثابة الإدمان لكليهما ، أو هما بمعنى آخر ، هوّيتهما .

فى المقطع الخامس ، **الميلاد الثانى** ، نحن مع لهجة مختلفة إلى حد كبير عن لهجة الشاعر فى المقاطع الأربعة الأولى ، فهناك واقع عاجز ، تسوده قوى الشر ويغتال الحب فيه ، برغم مجاهدة الإنسان لهذا اقهر ، بحيث يبدو الصراع وكأنه محسوم قبل أن يبدأ لصالح قوى الشر والكراهية . أما هنا فنحن مع ما يصفه النص بالميلاد الثانى ، وربما كان النص يومىء إلى أن مقطع السندباد ، حيث مخاض القصيدة هو ميلاده الأول . ويبدو مقطع الميلاد الثانى وكأنه نقيض السائد المهيمن ونفيه ؛ لأنه يقدم لنا ما يشبه الطقس الاحتفالى الذى يتفجر بالبشر والبهجة والأمل ، حيث تفجر الحياة وزخمها الموار المتجلى فى حركة الكائنات وامتلائها بالقوة والخصوبة ، البحار والسحب ، وبخاصة النسوة ، ولعب الأطفال ، ونزهات العشاق على النهر وعلى مستوى ثان نشعر بقوة إسماع Sonority تخلق حالة من الترجيع **«الصوتى العالى»** الذى يتجاوب مع الإحساس بالولادة والتجدد .

وقد ساعد على وجود هذا الإسماع الصوتى عدد من الخصائص البنائية ؛ فبرغم أن الشاعر يعى إمكانات **بحر الرجز ، الذى جاءت قصيدته فى زمنه الموسيقى ، وهو بحر يصمه العروضيون باقترابه من النثر ، إلا أن قدرته على ابتكار وسائل بديلة قد ساعده على خلق ترجيع صوتى راقص ، ومن الخصائص البنائية هذه ، تنويع القافية ، والتصرف فيها ، فيستخدم مايدعوه أستاذنا شكرى عياد بالمثنويات** ؛ أى وجود قافيتين متتاليتين .

(فى الفجر ياصديقى تولد نفسى من جديد/كل صباح أحتفى بعيدها السعيد ، مازلت حياً فرحتى مازلت والكلام والسباب والسعال/وشاطىء البحار مايزال يقذف الأصداف واللآل) . ويأتى بالقافية متتابعة (لله ماأحلى عيون العاشقين حين يبسمون/بحرقة الشجون/ وبالليالى المثقلات وانتفاضة الحنين/وبالسواد فى العيون/ العهد لن يهون) .

واستخدم إمكانات حروف اللين استخداماً ساعده على خلق هذه السمة الإنشادية . فضلاً عن التآزر الصوتى ، ولنلاحظ مثلا تآزر حروف النون فى **(لله ماأحلى عيون العاشقين حين يبسمون)** مع حرفى اللام والميم ، ثم مع حروف اللين ؛ فضلاً عن الجناس الناقص فى **(التبات والنبات والبنات)** .

على أن وجود هذا المقطع الصاخب بالأمل فى قصيدة تتمحور حول الاغتراب والعجز ، يثير تساؤلاً عن طبيعة هذا الأمل ، ذلك لأن قارىء القصيدة يشعر أن ثمة انفصالاً بين هذا المقطع والقصيدة . وليس هذا القول نفياً لوجود إمكان تخلق الظاهرة من نقيضها ، وإنما الأمر ينصب على أن هيمنة القهر ماتزال مستمرة ، فلم يتغير شىء لكى يتخلق هذا الشعور الحاد بالبهجة ، ما يدفع إلى أن نقول إن هذا الأمل يصدر عن إيمان شبه صوفى يكمن النقيض فى لحمة الكون ونسيج الوجود . وأعتقد أن ارتباط الحركة والمبادأة ، بموجودات الكون دون الشاعر ، ووجود الجملتين المنفيتين **(ما زلت حيا ، ما زلت والكلام والسباب والسعال)** بما يشير إليه النفى من دلالة سلبية يدعم ما أقول . وإذا تأملنا مبررات هذا الأمل التى تؤثر فى حياته أو ترتبط بها ، وجدنا أنها استمرار الحياة **ما زلت حيا)** ومظاهرها **(الكلام والسباب ، والسعال)** . وهى مبررات تبدو موجودة فى المقاطع السابقة التى تفيض بالعجز ، فقد كان هناك حياً ، إذا كان معنى الحياة أن يتكلم المرء أو يسب أو يسعل ومن هنا أميل إلى اعتبار هذا المقطع برغم صخبه بالحياة دلالة على قوة القهر .

ومثلما انتقلنا من المقطع الرابع إلى الخامس ، فشعرنا

بالتغير الحاد فى لهجة النص ، نعود مرة أخرى إلى الصوت السابق السائد فى القصيدة كلها ؛ فنشعر بحدة الانتقال فى آخر مقاطع القصيدة ؛ لأننا نعود إلى مناخ المقاطع الأولى حيث الليل زمان اغتراب وعجز ، وإلى المقهى أى المكان الذى يضم رفاق الشاعر الذين يلعبون الشطرنج . ونحس بهذا المناخ منذ البيت الأول : **«الرخ مات - لاترع - فالشاه مايزال»** ، وهو البيت السابع تقريباً من المقطع الأول ، وكل ماتغير هو **«لاترع»** بدلاً من **(فاحترس)** ، ثم يتكرر البيت السادس من المقطع الأول كاملاً ، بعد أن اختلف موضعه فحسب وهكذا نعود إلى بداية القصيدة ، وكأننا أمام شكل دائرى مقفل ، ثم ينهى الشاعر قصيدته قائلا :

لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض
وبعد غد ! وبعد غد !
سنلتقى إلى الأبد

لتجىء هذه الأبيات مشيرة إلى استمرارية القهر واستمرارية العجز أمامه ، واستمرارية الفرار منه لمنقل الصراع من الواقع المعيش إلى رقعة الشطرنج .

وإذ تنتهى القصيدة على هذا النحو ، يتضح لنا أن عين الشاعر المركبة استطاعت أن تحتوى تجربة عريضة ، يتداخل فيها الخاص والعام ، وتتوازى الأصوات وتتقاطع ، من أجل إبراز صراع بالغ العنف بين ضدين جليين هما : الواقع بكل مافيه من جهامة واغتراب وقبح ، والحلم بكل ما يعنيه من انعتاق وتحرر ، ويتأكد ذلك إذا تأملنا مافى القصيدة من اثنينيات ضدية هى

الحلم/الواقع
النهار/الليل
الطائر العاشق/الطائر الأجدل
العاشق/الملثم
نزهة الجبل/المصير
السندباد/الندامى

وأظن ، أن ما نحسه فى القصيدة من درامية ، ينبع من صراع هذه المتناقضات ، التى هى فى المحصلة الأخيرة تعبير عن الانقطاع بين الواقع الراكد ومايعج به من قهر وعجز وقبح ، وبين ضرورة تغييره .

محمد بدوى



قصائد مختارة

للشاعرة الألمانية المعاصرة

ريناتا ماير

كامل أيوب

ريناتا ماير .. من ألمع شاعرات مقاطعة بافاريا الألمانيّة . ولدت فى نيس بفرنسا حيث قضت عشر سنوات من طفولتها الأولى ، ثم انتقلت إلى ميونخ بألمانيا ، وهناك درست علم النفس ، وأصول التدريس ، وعملت مُدرِّسة بالمدرسة العالية للُّغات قبل أن تلتقى مع نفسها فى العمل مراسلة للإذاعة والتلفزيون .

وقد عرفتها الأوساط الأدبية هناك شاعرة ذات طابع مُميَّز .. وخُصِّصت لها مساحات نشر ثابتة فى أهم المجلاّت والصفحات الأدبية .. كما اشتهرت بإلقائها الغنائىّ لشعرها فى الندوات .. وفيما يلى نماذج من شعرها عن الصياغة الانجليزية لمجموعة قصائدها باسم «صيد سمك .. فى بحر أحلامى» .

فارق السّن

يمكنك أن تكون مئات السنين عمراً ..
فستكون أيضاً .. على المدى
أفضل إنسان بالنسبة لى .

يمكنك أن تكون مجردّ طفل ..
فستكون بالنسبة لى أعظم الرجال ..

يمكنك ألاّ تكون شيئاً على الإطلاق
فستكون عندى كل شىء ..

لقد رأيتك .. كما أحببتُ أن أراك
كذلك أنت استطعتَ أن تكون
كما أحببْت لى أن أراك ..

وغداً سوف نَلْقى العالم معاً ..
فكيف يتأتّى لفارق السِّنّ أن يفْصل بيننا ..
إذا كان الزمن لا يستطيع ..
أن يفعل !!

لقاء

قابلتك ..
فترة ما بعد الظهيرة
وكنت تبدو مريضا وشاحبا
وعكة «برد» ..
ولم تكن طبعا فى مرحك المألوف
لكنك أخذت يدىّ فى يديْك ..
وحدّقت فىّ بكل عذوبة

وها أنذا معك ألمح النجوم فى السماء
وأسمع خفق قلبى
لم يكلمنى أحد قبلك بكل هذه الرقة
فيالها من أرض جديدة رائعة !

قلت : كم أنا سعيدة !
بينما أخذت تقبل يدىّ
وفى اللحظة نفسها كنت أرسم حبّنا عبْر الأفق
وكنت أنت ترسمه معى . .

هاهى ذى الطيور كلها تغنى لنا معا
لحنتا الأجمل . .

امتنان

أقبّل عينيك . .
لأنهما رأيتانى حلوة . .

أقبّل جبينك
لأننى بدوت فى فكرك حكيمة

أقبّل فمك . .
لانه يقول أشياء بهذا القدر
من العذوبة . .

أقبل جسدك
لأنه يهب لمشاعرى أجنحة

أنت تحيا مرة واحدة

أبحث عنك فى المدى اللانهائىّ
عند الشاطىء . . حيث هدير زبد البحر الهائج
وحيث الأمواج العالية
ترتطم بجدار الرهبة
على إيقاع منظومة الفناء المروّعة

أبحث عنك فى المدن . . بين أناسٍ ثلجيّين
يقتحموننى دون اكتراث
بحملقات عيون بليدة . .

أبحث عنك فى الشوارع . .
التى تقود جميعها إلى أرض العدم
تلك الشوارع التى تبدأ هناك
ولا توجد لها نهاية أبداً . .

أبحث عنك فى النجوم
فى اللّهب البارد للذكرى

أبحث عنك داخل حجراتى
لدى أصدقائنا . .
عند شجرتنا . .
فى ستراتك هنا بدولاب الملابس

وبينما أنا أبحث عنك
على المدى فى كل أرجاء هذا العالم
أعلم أنك أيضا تبحث عنى

النهاية

إنّه يقف . . فى المطرْ . .
ويبكى . .
هو . . واحد من الرّجالْ . .

لقد حاك خيوط الحبّ
وذَرَفَ الدّموعْ . .

ومن تلك النار الهائلة . .
مازال هناك فقط . .
لهبٌ صغيرٌ ضئيلْ

إنّه اللهب الذى . .
يشعل منه سيجارته الآن . .
الآن . . بعد أن تركها . .
يقفُ هنا وحدهْ . .
قائلاً إياها فى داخلهْ . .

قزم الحديقة

رفعته إلى خشبة المسرح
ونسجت له إكليل غار
فقد بدا لى أعظم وأنبل من الآخرين

لكننى حولته اليوم إلى قزم حديقة
حيث بدا ذلك أكثر ملاءمة له
فى هذا المكان النبيل . .
العالم ملىء بأقزام الحدائق !!

روتين

نحن كلابُ «وولف» فى الزّواجْ
كلاب «وولف» . .
بأسنان وأظافر حادّةْ
ننبحُ الأيام والليالى
أغمد مخالبك . . كُنْ وديعاً . .
وأنت تُرْبط إلى السّلسلهْ . .

لو كنا أكبرْ . .
أقوى . .
أكثر حكمةْ . .
لكُنّا نهرب عندئذٍ
ونتبرأ . .
من وجبة السّائس المتقنة الصُّنْع

أُمُّك

أنت . . وأنْت . . وأنْت . .
لقد مزّقتم أمّكمْ إلى أشلاءْ . .
وعلى حين كلُّ إنسانٍ يجب أن يشتغل لنفسه . .
فقد ركّبتم فى قلْبها «موتوراً»
لكى تدور أسرعْ . .

وجهاز تنشيط حتى يمكنها أن تُنْهضَكُمْ
فى الوقت المناسب . .
حين تستريحون كسالى على بطونكم . .
وعندما تتجهون للخروج . .
إلى الحفلات . .
- «السينما أو أي مكان آخر -
فإنكم عندئذ تُثَبِّتونها بفراشها :
حتى لاتكون شديدة الإرهاق
خلال النهار . .
وإذْ تُصبح أقل لياقة . .
أولا تؤدى العمل جيداً بِفِعْلِ القُصور الذّاتىّ
فى آلة «الموتور» . .
فإنكم تلفظونها عنكم . .
إلى . . مؤسسةٍ لكبار السِّنّ !!

عام جديد

غارساً القدم . . يعترضُ الباب . .
بكل ثقل الجسْم . .

لا نُريدُهُ هذا العام الجديدْ
فلا تدعوه يدخلْ . .

هذا العام الجديد . .
الذى يخدعنا بالزَّيْفِ والنّبيذْ
والذى يُجبرنا أن نكبر سَنَهْ

لا نريده .
فلْتملأوا الكاسات من فضلكم أيها الأعزّاء
ولا تفكروا فيه . .

اقتراحُ وجيهْ . .
أليس كذلك ؟؟

* ترد فى المقال التالى مباشرة قراءة لمجموعة قصائد الشاعرة

العصر والشعر .. وهذه الشاعرة ريناتا ماير

أكثر من أى وقتٍ مضى .. لم يعد عالم اليوم يعرف تلك الرتابة النسبيّة التى كانت تحيطه بها الدوائر التقليديّة المغلقة .. الأبنية الاجتماعية .. والأسريّة .. ودائرة الفكر الانسانىّ .. تضاعفت حدّة الايقاع مراتٍ ومرات وتسارعت مؤشرات تبدُّله فى هذا القرن العشرين .. تكسّرتْ قشرة النظريّات الكلّية فى الكون والحياة مُفْرِخةً من الحقائق الجانبية ما يعجزُ معه العقل عن الاحتواء والحصر .. كل شيء حطّم قاعدته وخرج منها أكثر تعقيدا لكى يطرح نفسه على نحو جديد .. لحظةً بلحظة وإلى مالا نهاية . بعد حربينْ بشعتينْ فى مطلع القرن وفى منتصفه يقف الإنسان أعمق وحشةً وتعاسةً على أرض التوقّع لحرب ثالثة أشدّ ضراوة .. ووسط مناورات حرب الأعصاب المتبادلة ببراعة .. وسط أبواق الإعلام وأنباء التفجيرات النّوويّة ومطامع اقتسام مناطق النفوذ وصرخات الضحايا المتهافته غير المجدية .. تجد أنظمة الإدارة المتطورة دوْماً ذريعتها لفرْض مزيدٍ من التضييق والمحاصرة والقمع .. ويجد الإنسان نفسه غالباً فى مواجهة مزيدٍ من التمثيل بحقيقته وحريته . فى عالم كهذا تتوالى كثافة تعقيداته كل غمضة عينْ يرى الإنسان أنّ اغترابه أيضا يتكاثف ويتعقد .. وأنه أمام استحالات متشابكة عليه أن يحملها فى أعماقه ويتحرك بها .. بينما يندرج مجرد رقم من الأرقام فى قائمة المجنّدين للحرْب أو للحزْب أو لعبوديّة الوظيفة .. هذا هو ثمن الخُبز .. ثمن حريته البديلة الزائفة .. فى تفضيل الفتاة التى يصادقها أو الصحيفة التى يقرؤها أو فى أن يعيش دون صحف أو صديقات على الإطلاق .. لهذا يظلّ مهدّداً بأن يتكيّف مع عادات يومية تافهة تستهلكه .. بأن يتعايش مع القهر والعجز حتى يتعوّد اللاّمبالاة .. قانعاً بتحصيل مسرّاته الصغيرة الممكنة .. فى واقع شديد الإبهام .. لاتتأتى له الإحاطة بالكامل بشتى القوانين التى تحكم حركته .. كما لا تتاح له القدرة الحقيقية على التأثير الفعّال فى مجريات أحداثه ومُتغيِّراته المتلاحقة ..

الإنسان إذن يمضى أكثر قلقاً ووحدةً وأكثر غربةً عن نفسه فى هذا العصر - عصر الأجهزة والمؤسسات والآلات الحاسبة والعقل الألكترونى والوصول إلى القمر وعدسات الرّصْد عنْ بُعْد . - ذلك أنه يشهد ابتكاراتٍ ونتائج هائلة لجهود العقل البشرىّ .. يستقبل كماً هائلاً من المعارف الذهنيّة المتوالدة على الدوام .. يُسْلِمُ قياده لهذا المكتشف الجرىء الذى لا يلبث أوّلا بأول أن يحطّم أرقامه القياسية السابقة فى القفْز لمسافات بعيدة خارقة .. لكنّ ذلك كله لم يحلّ مشكلة استمرار المعاناة وتشعبها داخل نفسه .. كأنّ الامتداد إلى الخارج لم يردّ على تساؤلات الداخل وشكوكه وعوامل الضعف والقوة فيه .. بل على العكس زاد من هذه التساؤلات وجعلها أكثر حدّةً من ذى قبْل .. فالعقل البشرىّ الذى فعل ويفعل كلّ ذلك هو نفسه الذى نفى الإنسان عن ذاته حين حدّد مكانه داخل المؤسّسات الاجتماعيّة .. ترساً فى الآلة الضخمة المجنونة التى لا تهْدَأ من دورانها أبداً .. والتى لا تعطيه أدنى فرصةٍ لاستعادة الأنفاس أو التأمل .. وحين طارده وبخاصة فى الدول المتخلفة بأنواع التسلّط التى تجعل أقصى غاياته أنْ يناضل لكى يستمرّ فقط على قيدْ الحياة .. لائذاً معظم الأحيان بالصمت وأقراص المنوّمات والمسكنّات ومتّجهاً للأهداف القريبة دون المغامرة المحفوفه بالمخاطر .. بينما الآلة الضخمة تُفرز كلّ ثانية أمامه وخلفه وحواليْه خلقاً ممسوخاً من أصحاب المهارات السطحيّة والنفعيّة الموظّفة توظيفاً جيداً لإحكام حلقة التسلّط .. حيث يصبح المزايدون واللصوص والسماسرة وخطباء المناسبات هم أصحاب الكلمة المسموعة .. وحيث تروج المساومة والابتذال والتهريج على حساب الوضوح والشرف والذكاء .. هكذا تنحدر إنسانيّة الإنسان إلى هذا القدر من الجمود والتشوه .. وهكذا تنبع حاجة البشرية الملحّة إلى مُنقذ على مستوى العصر .. منقذ يساعدها على مواجهة ضغوط الواقع الحديث المتشابك .. لايعطى حلولا بوساطة الأساطير .. ولاينتظر البشر منه

معجزات من أيّ نوع . . أو يطلبون إليه تمكينهم من التغلب على كافة مشكلاتهم الحاليّة والمستقبلة . . بل فحسب ـ مادام كل ذلك ضرباً من المستحيل - يهب لهم القدرة على مزيد من الرؤية المستنيرة لموقفهم أوّلاً بأوّل من أنفسهم . . ومن الكون . . ومن العالم .

قد يكون هذا هو الدور الذى ينبغى على الفنّ أن يقوم به الآن . . كسبيل إلى إعادة بناء الإنسان من الداخل . . وإلى لمّ شتات قيمه الممزقة فى دوّامة الاهتمام بالخارج وحده . . ثم إلى دَفْعِهِ بقوة الوعْى إلى مقاومة كل مايشوّه حقيقته أو يعبث بحرّيته . . لَقَدْ بنى حضارة ماديّة شامخة ناطحت السحاب فحوّلته إلى كائن شديد الضآلة . . إلى جُزْءٍ صغير ضائع . . أقام المؤسسات وخطّط للنظم فكان عليه أن يُواجه صفاقتها إذْ تحاول استعباده وإخراس صوته . . الفن هو الذى يرصد تناقضات هذا الواقع ويجسّدها . . هو الذى يُثَبِّتُ ما فى الإنسان من أصالة ويكشف ما فى الواقع من قُبْح . . إن أعظم الحضارات تظل ناقصةً مالم تُعْطِ البشر فرصتهم الكبرى لفهْم عناصر حقيقتهم وحرّيتهم معاً . . الفن الرؤية الإنسانية الأشمل من كل الاستنتاجات والحسابات العقلية . . تلك الرؤية التى كانت الأسبق دائماً بالنسبة لكافة الاختراعات العلمية التى عرفها البشر . . والتى تقف مع كل تقدم أو تطور لا يكون تحققه على حساب إنسانية الإنسان ذاتها . . ولقد اتجهت الفنون جميعها فى وقتنا الحاضر إلى الخروج من أشكالها الثابتة القديمة . . تحرَّرتْ مثلاً ريشة الرسّام المعاصر من القيم المتوارثة للألوان والظلال والضوء . . لم تعد النسب المدروسة هى الأساس فى تصوير جسد امرأة جميلة . . تكسّرت النّسب واكتسبت دلالات مختلفة . .

أصبحت كل لوحة يمكن أن تتضمن إبداعاً خاصّاً جديداً . . لذلك لم تعد الدراما الشكسبيرية . . مع احتفاظ أعمال شكسبير بقيمتها الكلاسيكية الفذّة - هى لغة المسرح العصرىّ . . منذ اكتشف إنسان العصر الحديث أنّه يصنع النظام ثم يفقد فيه ذاته وحرّيته ويصبح عبْداً له كان عليه أن يظلّ فى حالة بحثٍ دائم عن نظم جديدة أكمل لحياته . . وكان على الفن أيضاً أن ينشدّ الصِيغ الأكمل للتعبير عن معاناة الإنسان وتحوّلاته بين شتى المتغيرات التى تحيط به من الخارج والتى تنبع من داخله فى الوقت نفسه . . من خلال ذلك يقدم الفن حدْسه ونبوءته متجدداً إلى مالا نهاية . . متحرراً من أسْر القاعدة الجاهزة أو الصيغة الثابتة النّهائية . . الفن فى ذلك مثله مثل الإنسان . . ومثل اللغة التى يتعلمها المرء ثمّ يدقّ عُنقَهاَ . . لكىْ يكتشف من داخلها لغةً جديدةً . . لغته هو . . ولغة اللحظة الحَية التى يعيشها . . وليست فكرة تحطيم النظم والبحث عن سواها هذه عودةً إلى الفوضويّة البدائيّة . . ذلك أنها تتضمن فى محتواها احتراماً لمواطن نُضج التجربة البشريّة على مَدَى آلاف السنين . . إنهّا السفر الدائم نحو الكمال الذى لا يتاح دفْعةً واحدةً أبداً . . نحو الجنّة المترسّبة بأعماق الإنسان والتى لا تحقق بأكملها أبدا . . لعلّ هذا هو قَدَرُ الإنسان على كوكب الأرض . . ولعله أيضاً محور أحلامه وإبداعاته واكتشافاته . . مثل قدر سندباد الذّى رسمته الأساطير العربية فى ألف ليلة وليْلة . . مسافراً لا يقر له قرار بجزيرة أو شاطىء . . إلاّ لكىْ يتأهب لرحلةٍ قادمةٍ جديدة صوْب المجهول . . وكان هذا أقصى سعادته .

من هنا نصلُ حديثَنَا بالشّعر . . بوصفه من أهم فنون القوْل إن لم يكن أهمّها جميعاً فى رأى البعض . . الشعر الحديث فى العالم خلع كل أزيائه وحُليّه القديمة . . مات كما يقولون صانع الزخارف القديم . . فلم يعد نديم الملك . . ولا خطيب الحفل . . ولا واعظ العامّة ولا داعية المذهب . . ولا شحّاذ القرى المتجّول يُطْرِفُ الناسَ بالروايات والأنباء لقاء وجبة يوْم.لقد أدّى دوراً محدّداً من قبل فى كلّ زىٍّ ارتداه . . لكنّه الآن يُدْرِك أن دَوْرَهُ أكبر من كلّ تحديد . . ومن كل رداء . . لذلك يمضى عارياً ـ كطفل مولودٍ لتوّه - ينْشُدُ الحقائق الشاملة عبْر كلّ التفاصيل الهامة والتافهة التى تقابله . . فى الميادين الكبيرة المصقولة المغسولة وفى الأزقّة المتْربة الملْتوية . . يمتص جلْده المكشوف نور الشمس وعتْمة اللّيل وهبوب العواصف ودخان المصانع وضجيج الموتورات . . يرتطم جسده بحجارة الأسلفت وبحديد الآلة . . تتشرب مسامّه غبار الذّرّه ويفقأ عينيْه النابالم ويخرّ صريعاً فى حرْب الغازات السّامّة والأوبئة الفتّاكه . . يتهاوى فى الزلازل وينصهر فى البراكين ويُباع فى سوق الرقيق . . يُصلب مع المسيح ويموت مع الضحايا فى حريق نيرون وفى غزوات تيمورلنك . . يتساقط لَحْمُهُ فى هيروشيما ويُسْحَل فى سجون هتلر ويصاب بالانفصام والعجز الجنسىّ وينتحر

فى ظلّ المدنيات الآليّة الحديثة . . يُجَنُّ من الغيْظ أو يموت بـالسّكتة تحت وطـأة الديكتـاتوريـات المقنّعة بشعـارات الديموقراطية وما إليها فى الدول المتخلفة . . حيث الحكام بأمرهم يوزعون المنح والنياشين والجوع والبطالة والوقت الضـائع وحقن التخـدير والأغـانى الرخيصـة والـوعـود الكاذبة . . بهذا لا يحوّم الشعْر على مسافةٍ بعيدة من أرضِ المعاناه التى يمشى عليها الإنسان . . بل يمضى معه جنباً إلى جنْب . . يتعذب معه . . يشتاق معه إلى الفرح وإلى الحبّ . . وإلى تحقّق المسـاواة والعدالـة . . يعيش معـه عُقَدَهُ النفسيّة ونزواته الصغيرة ويحلم معه أحلامه العاديّة البسيـطه . . ويغنّى معـه حلْمـه القـديم بـالحق والخير والجمال . . يُغنّى معه لعالمٍ جديد نظيف بلا اضطهاد . . وبلا تشوُّه . . وبلا رُعْب . . وبلا موت فجائىّ وبلا أقنعةٍ من أىّ نوع . . مثل هـذا الشعر بـطبيعة الحـال لايلْتفُّ بعباءة الْعُرف ولا يركبُ حصان المناسبة . . ولايستجدى أكفّ النظّارة . . ولا يزيّف وجهه فى أسواق المزايدة . . ولا ينتظر ذهباً ولا فضة ولا خلوداً . . وإنما يوجد فى وقته حين تتوافر مقومات وجوده . . بعد أن يكون قـد تكوّن جنينا ونما فى رَحِمِ المعاناة وخلجات الشوق والصدق . . تلده ملكات الشعراء . . كما تلد الأرض الزهور والغيْمةُ المطر . . وكما تلد الأم طفْلها ليصبح جزءاً من اكوْن وفى الوقت نفسه صورةً له . . لكنّها صورة غير ثابتة أو ساكنة بل دائمة التطور من خلال جَدَلِهَا المتّصل معه . . فالشّعْر الشعْر - لا النّظْمُ وما إليه - وكذلك الفنون والإبداعات الفنية الأصيلة جميعها . . من المفروض أنْ تُمثّل أجزاءً من الكوْن وصُوَراً له أيضاً وألواناً من الجَدَلِ المتجدّد أبـداً معه .

لعلنا من خلال كل ما سبق نكـون قد اقتـربنا بعض الشىء من الغاية التى على طريقها جاءت هذه الخواطر عن العصـر والشعر . . وهى محـاولة تقـديم قراءة للشـاعرة الألمانية المعاصره (رينـاتا مـاير) . . عبـر هذه المجموعة الشعـريـة التى تحمـل اسم (صيـد سمـك فى بحـر أحلامى . .) . . إن فكرة قراءة مجموعة من الشعر الألمانى الحديث تعنى فى حد ذاتها وعْداً شائقا بالتجدد فى محاولة معايشة وجدان إنسانى معاصر . . هذه المعايشة التى ترمز إلى وحـدة الجنس البشرى وتـواصله بصرف النـظر عن إختـلاف اللغة وعن الفـوارق التـاريخيـة والاجتمـاعيـة والسياسية وما إليها . . تبيّنت القيمة الفعلية لهذه المناسبة فى الحقيقة بعد قراءة قصائد المجموعة بأكملها . . تكاملت لدىَّ رؤ ية مضيئة لصاحبتها . . وهكذا تمّ التّعارف الذى سرعان ما أصبح ظلاً حمياً من الصداقه بلا افتعال من أى نوْع . . ذلك أنها ابنة لهذا الزمن الذى نعْبره جميعاً . . صوْتها هامس - رغم الضجيج الذى يسود غالباً - لكنه صوت واضح ومتميز وعميق فى بساطته . . وهى فضلاً عن ذلك نهر جديـدٌ يشقّ مجراه من المنـابع الأصيلة التى حملت اسم جيته العظيم شاعر الألمان الأكبر . . وأسـماء جوتفريد بن وبرتولت بريخت وبيـتر ڤايس وغيـرهم من كبار مبدعى الأدب العالمىّ . . مع ذلك فإن لها عذوبتها الخاصّه . . لهـا طعمها الخـاص المرتبط بتجـربة جيلهـا الحاضر . . بأحزانه وأفراحه ومخاوفه وآماله . . وبرفضـه وقبوله . . الجيل المسخّر لبرامج بناء المدن ومضاعفة إنتاج المصـانع واستغـلال الأرض . . المرهق بمـراقبة عقـارب الساعات وبمراجعة الأرقام وبالمشروعات الكبرى . . بآثار حـروب مضت وتـوقعـات حـروب أخـرى محتمـله الحدوث . . بمتغيّرات لحظيّة لايتاح له التحكم فيها وإنما هى التى تتحكم فيه وتحوّله إلى كائنٍ متضائل الحجم . .

إنه الجيل الذى يعْمُرُ عالم اليوم على حين يحمل فى أعماقه ذروة القلق والتوتر . . يعمل وينتج ويلهث وراء آلة المدنيّة الحديثة وهو فى أمسّ الحاجة إلى الأمان الحقيقىّ وإلى الحبّ الحقيقىّ وإلى كلّ صور المعـانقة الحـارةّ للحياة . . بينـما الواقع الخارجىّ يلهب ظهره بإيقاعه السريع والعنيف إلى درجة الجنون . . ولا يسمـح له بـالتوقف لحظة لتأمـل حالته . . إنه يضعه بقوة جاذبّيته الجبْريّة فى «ميكانيـزم» الحركة اليومية الهادرة . . التى تُخضع لقانونها أرقى وأعزّ عواطف البشر . . فهل يستسلم الإنسان ويفقـد توازنـه مضحّياً بحقيقته فى خدمة هذه الآلة التى لابدّ أن تستحقه تماماً فى نهاية الأمر ؟ إنّ الشّعر الذى ينطلق من الاعماق ومن الفطرة الأصيلة للإنسان وليس من السطوح الظاهريّة المصنوعة . . يقف إلى جانب حماية هذه العـواطف وإلى جانب التشبث الدائم بها : (لقد وعـدنى بقلعة كـاملةْ . بنسب حقيقىّ واسم أرستقراطىّ . قلعة كاملهْ) هذه هى النّخاسة العصريّة . . تحاول أن تستعبد فى الإنسـان كل شىء حتّى الحبّ . . كـل شىء فى مقـابـل البـديـل أو

الثمن . . لكنّ الفتاة العاشقة داخل ريناتا ماير تتشبث بحُلْمها الخاصّ . . تدرك عبثيّة فكرة بيْع النفس . . تعتزّ بأنها كائن حيّ له إرادته واختياره . . ترفض أن تقايض على مشاعرها بقلعة أمير لم يحرّك أصلاً هذه المشاعر . . كى لا تتحول هناك فى تلك القلعة إلى مجرّد دمية بلا روح . . إنها تفضّل أن تخسر كلّ العالم من أجل أن تكسب نفسها : **(أفضل أن أعيش فى هذه الغرفة بالغة الصِّغَر . جائعة ومتجمدة من شدّة البرد . معك)**

مثل هذه الفتاة . . لاشكّ أنها تعى قيمة صدقها الذى هو ذاتها . . لذلك فهى تُؤْثر سعادة أن تكون **«هى»** على أيّة سعادة مدبّرة أخرى . . وهى بكلّ إصرار تعلن على الدنْيا موقفها . . مُتجهةً إلى التحقق فى الواقع كما تريد . . لا كما يريد لها هذا الواقع أن تكون : **(أستطيع أن أفقد . كلّ ممتلكاتى . لكنّنى مع ذلك سأبقى . أغْنى واحدة فى العالم . مادمْتُ أمتلك حُبّك)** . . إنّ أضخم الوعود بالثروة وأمْن البيت والجاه الرفيع . . لا تستطيع أن تصمد أمام فرْحة الاستجابة للدافع الحقيقىّ ، فبالإمكان دائماً أن يشعر أولئك الذين يقدّرون قيمهم الشخصيّة . . أنهم أغنى النّاس جميعاً وإنْ حصلوا على قوتهم وجبة بوجبة . . هذا هو ما تقوله بشعْرها ريناتا ماير وهو قرار لحْنها الرقيق الذى تُغنّيه للحبّ . . الحبّ والشعر معاً فيما هو واضح هما سبيلها إلى استبْطان الحقائق الكامنة وراء ظواهر الأشياء . . إلى الانْفصال عن الواقع ومعاودة الاتصال به اتصالا أعمق . . إلى هدْمه ثم إعادة بنائه بحيث لا يظلّ واقعاً جافّاً مُفْرغاً من المعنى : **(فلتحملْنى . على سواعد قوية . عبْر ليل الوحشة، إلى جزيرة الحبّ المضيئة)** . . كأنّها تودّ أنْ تطيل فرحها بالحبّ . أنْ تُوسّع من مساحة حلمها وأن تفرشه على ليْل الوحشة الطويل . . هكذا تهيء حبيبها لمسئوليّة الرحلة . . وحين تهدأ النشوة تهمس له : **(شكراً . لكلّ لحظة قضيناها معاً)** أوْ : **(أقبّل جَسَدَكَ . إذْ يهبُ لمشاعرى أجنحة)** أو لم أجد أية زهرة لها هذا القدر من الحسن الذى يليق بك أو : **(كنا ملكيْن . فى ظلّ قوس قزح)** . . الحبّ هنا تجربة وجدان لها امتدادها العميق الذى لا يعترف بالحواجز والمسافات من أىّ نوع . . إنه يخترق حاجز المكان والزمان مازجاً بين الماضى والحاضر . . بيْن لحظات الاشتعال ولحظات التذكّر على البعد : **(أنْت بعيدٌ للغاية . وللغاية أنت قريب . وهاأنذى أتذكر كلّ هذه الأيام . التى قبّلْتنى فيها)** . . بل إنه حتى الموت نفسه لا يقوى على الوقوف حاجزاً دون صحْوة الذكرى : **(أراك بقوة الرغبة . خلال حضورى إليك . لأننى أحتاجك)**

هذه النبرة العاطفيّة . . هذا الطابع الغنائىّ . . وهذا المذاق العذْبُ للتواصل الإنسانى من خلال الحبّ . . نجدها جميعاً فى قصائد أخرى من قصائد هذه المجموعة مثْل قصائد **(«الجنة»** . . **«فارق السن»** . . **«عيناك»** . . **«من أجلك»** . . **«كرنفال»)** . . وغيرها . . حيث يتجلّ هذا التواصل قوّة خلاقة كاشفة . . وحيث تعْلن ريناتا ماير علاقتها بهذه القيمة العميقه للحبّ صريحة كخُضْرة أوراق الشجر فى الربيع . . وسنعرفها أيضاً بنفس الوضوح والصراحة إذْ تحاول حماية عالمها من الدمار حين يحدث الصدْع فى الحبّ . . وحين تشعر بالغيرة من الأخرى : **(هى بجسدها غطتْك . «وشَوَّشَتْ» عقْلك)** أو حين تفرش ضعْف أنوثتها لاستنقاذ حبّها والإبقاء عليه وقتا أطول **(لاتأخذ منّى كلّ أوهامى . لا تخمشنى بأظافر أنانيتك . لاتطردْنى وسْط الصحراء)** أو حين تحملها الذكريات على أجنحتها إلى موقف مؤلم لا سبيل إلى معالجته الآن : **(هاأنذى أقف . بمواجهة هذا البحر الذى لن يلينْ . تاركةً مشاعرى تطفو . ودموعى)** أو حين ترفض تزويق الكلمات إخفاءً للزيْف والخديعة : **(أنا لا أحبّ العسل . لذلك أنظّف الرسائل منه . فأجد خطابك أمامى . مجرد ورقة فارغة)** أو حين تهمّ باتّخاذ قرارها إزاء صحبةٍ باردة تعكس عليها الفشل والضجر **(أخشى ألاّ أستطيع أبداً بعد الآن . أن أفتح المعطف . طالما أكون معك)**

كما نرى تملك شاعرتنا القدرة على أن تجعلنا نعيش معها تجاربها . . تفعل ذلك بأبْسط الكلمات . . ومن خلال لغة تناول شديدة التركيز . . ولعلّ من أهم سماتها تحويل الأشياء العادية إلى أشياء هامة قوية الإيحاء بالكشف عما وراءها من معنى . . إنها تطبع على مكوّنات عالمها الشخصىّ ظلاً من عُمْق اللحظة التى نعيشها معها . . بهذا يكتسب كل شيء لديْها صبغةً إنسانية رقيقة تدعونا إلى الفهم والتعاطف وإلى رؤية عالم الإنسان بأكمله داخل هذا العالم الخاص . . وإذا كانت ريناتا تغنّى هذا الغناء للحُب فى عصر طابعه العَجَلةُ والتغير المستمرّ والاهتمام

بالواجهات الخارجيّة وبالمنشآت دون الالتفات كثيراً إلى الداخل . . فقد اختارت لنفسها هذا الدوْر بالتحديد فيما يبدو واستطاعت أن تخلق منْه نوعاً من الصّلة القوية بين صلابة الواقع ورقّه الحلم . . وأن تجعل من الشِّعْر توأماً للحياة فى تدفقها وجريانها . . دون سقوط فى المغالاة بأنواعها ودون تبشير بالجنّة المكتملة واللاّ نهائية البقاء التى لاتوجد إلا بالوهم : **(كل لحظة أفكر أننى لابدأن أفقدك وقتاً مّا . والسؤال ببساطة . متى ؟)** فهى تنعى محدوديّة الفرح الإنسانىّ . . تُبصر مقدَّماً النّهايات المكللة بالغموض أو التى قد يمكن تفسيرها بقِصَر عُمْر الحبّ فى عصر يُقَبِّلُ فيه الشابّ فتاته بينما إحدى قدميْه فى المترو والأخرى على الأرض . . مع ذلك فهى تتجاوز الشعور بالفقْدلأن طاقة الحياة بداخلها أشمل وأعمق . . وتظلّ دائماً فى حاله تلمسّ لصورة الحبيب الشريك التى رسمتها ولم تكُفّ عن محاولة الالتقاء بها مدى العُمْر : **(على مدى حياتى كلها . قد لبثت فى حالة بحث دائم . عنك)** بلْ ربما تتصور أنهما قد التقيا يوماً ثم افترقا ليظل كلٌ منْهما فى حالة بحثٍ متصل عن الآخر : **(أبحث عنك فى النجوم . فى اللّهب البارد للذّكرى.أبحث عنك داخل حجراتى . لدى أصدقائنا . عنْد شجرتنا . فى ستراتك هنا بدولاب الملابس وبينما أنا أبحث عنك . على المدى فى كل أرجاء هذا العالم . أعلم أنك أيضاً تبحث عنى)**

لم نتعرف بعد على كل أسرار عالم ريتانا ماير كإنسانة وكشاعرة . . ربّما لم نتجاوز عتبات هذا العالم بعْد . . بل ربما لنْ نفعل شيئا أكثر من تهيئة القارىء للدخول إليه : **(كلمات حب . كلمات يأس . كلمات وحشة . وستعرفنى إذا قرأت أشعارى)** . . إن قراءة القصائد وتذوّقها هما السبيل حقاً إلى معايشتها واستحضار عناصر التجربة الإنسانية الكامنة بها . . وقد لمسنا كيف يميّز الحبّ صوت ريتانا ماير . . هذا الشوق العارم إلى الاتحاد الوجْدانىّ بالآخر فى محيط من التشتت رغم التّماسك الظّاهرىّ المصنوع جيداً من الخارج . . رغبة الفرح التى تقاوم الحزن الدفين فى القلب لتطرده : **(فلْتغْرُب عنّى . ياطائر الحزن الأسود)** الحنين إلى الدفء الذى يمحو مشاعر الغربة وسط أناس ثلْجيّين : **(يقتحموننى دون اكتراث . بحملقات عيون بليدة)** والذى يحول بينها وبين ما ينبعث غامضاً مخيفاً من عيون الغيْر : **(تُحدّق فىّ . يملأنى بالرُّعْب كلامها الأخرسْ)** . . غير أن الحبّ عند شاعرتنا ليس المنزل المستقر بقدْر ما هو اللقاء الإنسانىّ المشترك والمتجدد على الدوام . . لذا نجدها تومىء إلى الرتابة التى ينتهى إليها الزواج عادة فى سخريةٍ واضحة . . حيث يكتشف الطرفان أن القرب الشديد يكشف عيوب كلٍ منهْما للآخر فيحلّ بينهما الفتور . . ينتهى الحلم الشفّاف وتبدأ الحسابات العقليّة وربما الأنانية وما إليها : **(نحن كلاب «وولف» فى الزواج . كلاب «وولف» . بأسنان وأظافر حادة . ننبح الأيام والليالى . أغْمدْ مخالبك كن وديعاً . . وأنت تُربْط إلى السّلسلة)** وهى تعلن اعتراضها فى آخر هذه القصيدة على وجبة البائس المتقنة المرتّبة سلفا . . كجزء من الروتين الذى يحاصر حرّية اللحظة ذات القداسة الخاصة فى الحبّ والفنّ على السّواء . . كذلك نجد نغمة السخرية ذاتها فى قصيدة أخرى تحت عنوان **(«نمْ يا صغيرى نمْ»)** . . تُهدْهِدُ فيها أمّ وليدها بالغناء . . ومن خلال الغناء تنكشف لنا قصّة البعد الشاسع بينْ الأبويْن اللّذيْن يدفع كلٌ منهما الملل عنه بممارسة الخيانة على طريقته : **(لكنكَ ستصير أنت عظيما - لاتبْك - أحْسَنَ من أبويْك المخادعيْن)**

وقد تناولتْ ريتانا صورة الأم فى قصيدتين أُخرييْن على نحوٍ مغاير تماما . . وإن تكُنْ القصائد الثلاث على نفس الصِّلة القوية بالعصْر . . فكما لم يعد البيت هو كل شىء بالنسبة للتوازن النفسىّ فى عصرنا المتقلبّ الذى يحوّل استجاباتنا إلى ردود أفعال سريعة يغمض تفسيرها أحياناً . . فإن حدوث التّماسّ بين الجيل الماضى المتمثل فى الأمّ والجيل الحاضر المتمثل فى ابنتها الشابّة ذات الهموم الجديدة الخاصة . . لابد أن يكشف عن وجود فجوةٍ مّا بين العاطفتيْن : **(يتساقط مطرُ ذهبىّ . على منزل ذكرياتى .وعبْر نافذة الحرص علىّ . تنظر أمىّ مبتسمة)** هنا الرؤ ية التى تتكون من خلال جدلها الخاص مع الكون بتفصيلاته الكبيرة والصغيرة . . والرؤ ية التى تكونت بالفعل من قبل . . فهلْ تستطيع رعاية الأمّ وأحضانها الدافئه التى نُحسّ بها فى الجزْء التالى من القصيدة . . أن تجاوب على هموم الإبنة أوْ توقف تيار الذكريات والانفعالات والأشواق المندفعة داخلها ؟ بطبيعة الحال لا . . إذْ تصيح الابنة وسط دفء أحضان الأمّ : **(أيّتها الأحلام . هاأنذا أقف فى الخارج وحيدة !!)** أما القصيدة

الثالثة تحت عنوان «أمك» فمن روائع الشعر الحديث فى موضوعها . . وفيها تسلّط ريناتا الأضواء على جود الأبناء العصريين تجاه أمهاتهم بعد أن يستقيم بهم العود ويكبروا فتجرفهم مطالبهم وتشدهم إلى ذواتهم فقط . . دون أن يعبأوا بالأم إلا بمقدار حاجتهم إلىٰ خدماتها الممكنة التى تبذلها لهم عن طيب خاطر . . إنهم يتجاهلون بالمرّه حاجاتها كإنسانة . . هى التى ترى فيهم تاريخها الوجدانى وكونها العزيز الخاصّ . . كونها الوحيد الذى ترى فيه نفسها وتستشعر أهمية وجودها فى الحياة : (. . . **ركّبتم فى قلبها موتوراً . لكى تدور أسرع . وجهاز تنشيطٍ حتى يمكنها أن تنهضكم . فى الوقت المناسب . حين تسترخون كسالى على بطونكم . . . . . . وإذْ تصبح أقلّ لياقةً . أو لا تؤدى العمل جيداً بفعل القصور الذاتى فى آلة الموتور . فإنكم تلفظونها عنكم . إلى مؤسسة لكبار السّن**)

بقى أن نشير بإيجاز . . إلى بعض القصائد المتنوعة الأخرى . . إننا لانملك إلاّ أن نحسّ بالإحباط والحزن مع ريناتا إذْ تجسّد لنا وهْم التمنيات : (**تتسلّق التمنيات . على الحوائط العارية . وها هى ذى تقع فى أحبولة الفخّ . المليئة بشبكات الحديد**) هذه التمنيات النابعة من نفس الإنسان كأنها العصافير رقّةً وبراءة . . لكنّ حديد الواقع «الفخ» يقف بانتظارها ليقبض بكلّ عنفٍ وقسوةٍ على أعضائها الدقيقة و (**ها هوذا سطح النافذة . بدون أوانٍ للزهر**) . . وما أتعَسَ النهايات الفاجعة للأشياء الحلوة . . تصوّر ريناتا هذا الأسى التّعس فى رجل فقد حُبّه . . وانتهى إلى الوحدة القاحلة : (**ومن خلال تلك النار الهائلة مازال هناك فقط . لهبٌ صغيرٌ ضئيلٌ . إنه اللهب الذى يُشْعل منه سيجارته الآن**) . . وهى تحسّ بالزمن إحساساً حادًّا شديد الإلحاح إذ تصوره عجلةً سريعة الدوران تهبط بالإنسان إلى أسفل مستمرةً فى الدوران والهبوط . . حتى تبتعد به تماماً عن الوجود . . وإذا تركنا عجلة الزمن لنستقبل معها عاما جديدا . . فسنجدها تقول شيئا غير مألوف . . لكنه يفتح أعيننا فجأة على حقيقة ربما نتحاشى مواجهتها معظم الأحيان : (**لا نريده هذا العام الجديد . فلا تدعُوهُ يدخل . هذا العام الجديد . الذى يخدعنا بالزيْف والنبيذ . والذى يُجبرنا أن نكبر سنهْ**)

ها هوذا الصوت المغنّى يكتسب أبعاداً جديدة . . ها هوذا يخترق السّطح الناعم الأملس للحياة المجهّزة بإتقان من قِبَل النظم الحديثة المتطورة . . حيث كل شىءٍ محسوبٌ ومدروس ومقروء ماعدا حقيقة الإنسان ذاته . لهذا يتسلّل الصوت إلى ما وراء ألوان البشرة والعيون والملابس ليبحث عنْ ألوان أخرى لم تُكتشف أسماؤها بعد . . يتخطى الملامح الظاهرة ليرى الملامح الأخرى الباطنة التى قد تكون أكثر قبحاً أو اكثر جمالاً . . هكذا يتلاقى الجمال والقبح . . الفرح والحزن . . القوة والضعف . . الإصرار واليأس . . ومن محاولة طرْح هذا التّضادّ ومحاولة فهمه تتأتى محاولات الإنسان العظيمة إلى تلمس طريق الخلاص من أسباب القهر والعجز سواء جاءت من خارجه أو من خبيئة نفسه . . أيضاً لم تقف ريناتا ماير بعزلة عن مأساة الحضارة المادّية المعاصرة . . عن مأساة النظم الحديثة المتصارعة فى العالم لاقتسامه وتمزيقه بينما ترفع شعارات إنجاز السلام . . فى قصيدتها «حَمَامات السّلام» تصفها بأنها (**لا تستطيع أنْ ترتفع عن الأرض . وأقلّ تيار من الهواء يُقصّف أجنحتها**) وبأنّها (**من الضّعْف بحيث لا يمكنها أن تطير . عبْر العالم كلّه**) ثم بعْد ذلك تخاطب الساسة الكبار والصغار الذين يموّهون على الشعوب بجهودهم فى هذا المضمار . . بينما يحققون من وراء ذلك أهدافهم الشخصيّة ومطامعهم : (**الأفضل أنْ تطعموها جيداً**) .

والآن إذْ نأتى إلى ختام هذه الكلمات عن تجربة ريناتا ماير . . لا يفوتنا أن نلمح إلى اعتداد الشاعرة فى أعماقها بقدرة الإبداع هذا الاعتداد الذى يهب لها قوة كقوة الساحر فى التعامل مع الناس والأشياء . . وفى إعطاء المعنى أوْ أخذه بنفس الاقتدار والتمكن . . هذه هى تحكى لنا فى قصيدة «قزم الحديقة» كيف رفعتْ بسحر إبداعها وسطْوته شخصاً عادياً إلى مستوى البطولة الفذة . . ثم أفاقت يوماً على رداءة معدنه فعمدت على الفوْر إلى مَسْخه وإسقاطه :

(**لكننى حوّلته اليوم إلى قزم حديقة . حيث بدا ذلك أكثر ملاءمة له فى هذا المكان النبيل . العالم ملىء بأقزام الحدائق .**) وما ألطف ما كتبته عن السّمك المعنوى الذى تصطاده من بحر الأحلام كما يومىء عنوان هذه المجموعة

من شعرها : (سمكٌ ذهبيّ يتكلم . ويسمع . . ويبقى حياً أبداً) . . إنها بحق رحله ممتعة مع شعر ريناتا ماير . . لعلها تتيح للقارىء إذا صادفها يوما أن يتعرف عليها أكثر . . وأن يصادقها بقلبه وفكره . . حيث تومض أنوار المعانى وحيث تتوهج الكلمات والأشياء جميعاً بحياة مضاعفة .

القاهرة : كامل أيوب

فى أعدادنا القادمة
تقرأ هذه الدراسات

- أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء — د. شفيع السيد
- قصائد من ديوان قيصر فايينحو — د . حامد أبو أحمد
- الشعنونة ومسرحيات مونودراما أخرى — محسن مصيلحى
- بيت قصير القامة — السيد الهيان
- الصمت والجدران — محمد محمود عبد الرازق
- قصائد فى قصيدة البيت الواحد — محمد الغزى
- حتى لا تتحول إبداع إلى مجلة فصْلية — إبراهيم عبد المجيد
- الوجودية فى الفكر العربى — د . منى ميخائيل
- — ترجمة : حسين اللبودى
- التقارب الفكرى بين نهاد شريف وجول فيرن — محمود قاسم
- الآتى ومواجهة الإحباط — مدحت الجيار

الموت هى مضمون كل قصة منها ، ولا تشغل حيزا جانبيا من هذا المضمون ، رغم أنه[2] «قد يكون من الملائم أن نشير عند هذا الحد إلى صعوبة الوصول إلى تفسيرات دقيقة للأعمال الفنية فى أى وقت . وينبغى للمرء أن يتساءل دائما عما أراد الفنان أن يقول . .» .

فكيف تناول نجيب محفوظ قضية الموت فنيا ؟ . . ما هى أهم سمات هذه المعالجة ؟ . وما هى العلاقات التى تربط هذه المعالجات ؟ . . هل ثمة نظام واحد يجمع بين دفتيه ثوابت ومتغيرات لهذه المعالجات ؟ . . هل يوجد ارتباط بين التطور الفنى فى هذه القصص ينمو زمنيا باضطراد[3] ؟ . . وأخيرا هل يستند تطور نجيب محفوظ الفنى فى نظرته للموت إلى موقف شخصى خاص ؟

هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تجيب عنه . .

الموت .. من المقاومة إلى الاستسلام
فى بعض قصص نجيب محفوظ القصيرة

حسين عيد

تثير دائما أعمال الكاتب نجيب محفوظ سواء منها الروائية أو مجموعات قصصه القصيرة العديد من الدراسات والتعليقات بين النقاد[1] ، وذلك بفضل ثراء عالمه الفنى ، واتساع رفعته .

وتنصب هذه الدراسة على قضية واحدة من مكونات عالم نجيب محفوظ القصصى ، وهى قضية الموت : فى أربع من قصصه القصيرة هى :

قصة ضد مجهول
مجموعة دنيا الله (عام ١٩٦٣)
قصة كلمة غير مفهومة
مجموعة خمارة القط الأسود (عام ١٩٦٩)
قصة رسالة
مجموعة الشيطان يعظ (عام ١٩٧٩)
قصت الليلة المباركة
مجموعة رأيت فيما يرى النائم (عام ١٩٨٢)

وقد تم اختيار هذه القصص من خلال المتابعة والدراسة المتأنية لإنتاج نجيب محفوظ من القصة القصيرة وهو إنتاج ضخم ، وذلك على أساس أن تكون قضية

أولا : عرض موجز للقصص الأربع :

فى قصة «ضد مجهول»[4] يحقق ضابط الشرطة محسن عبد البارى فى جريمة موت المدرس حسن وهبى ، فلا يجد سوى أثر حبل حول العنق وجحوظ العينين ، وتجمد الدم حول أنفه وفمه . . ولم يكن بالشقة شيء غير مألوف يلفت النظر أو يمكن أن يفيد منه المحقق ، وبمرور أسبوع أو نحوه غاص الخبر فى بحر النسيان ، حتى إن محسن عبد البارى قيده ضد مجهول .

ثم تكررت نفس الجريمة ، وتتابعت الأحداث بصورة مرعبة ، تلقاها الناس بذهول ، وتجرع محسن الهزائم المتوالية لأنه فشل فى كشف أستار هذه الجرائم المتشابهة ، والقبض على فاعلها الخفى . وعندما ذهب المأمور ليوقظه ، لكى يخبره بأمر نقله من القسم . . وجد أثر الحبل الجهنمى حول عنقه ، وهكذا استدعى المدير العام (؟!) جميع معاونيه ، حتى يستمر الجميع فى سعيهم الدؤوب للعثور على الفاعل الحقيقى ، ولكن دون حديث عن الموت . .

وفى قصة «كلمة غير مفهومة» - ولعل نجيب محفوظ يقصد بهذه الكلمة «الموت» - يحلم المعلم حندس حلما غريبا ، وذلك حين يرى غريمه السابق حسونة الطرابيشى الذى طمع فى الفتونة منذ خمسة عشر عاما ، فيحكى لزوجته «رأيته كما رأيته آخر ليلة فى الخيامية ، صريعا تحت قدمى والدم يغطى فاه وذقنه وأعلى جلبابه ، وردد آخر كلماته «سأقتلك ياحندس وأنا فى القبر» ثم رأيتنى أجالسه فى مكان غير محدود المعالم ، وكنا نضحك عاليا . . ضحك طويلا ثم قال «إنس كل شىء ، أنا نسيت ، وأمس زرت ابنى وقلت له لا تفكر إلاّ فى الحياة ، ودع الموت والأموات للخالق» .

هكذا تذكر المعلم حندس ما قيل يوم دفن حسونة من أن زوجته رفعت طفله فوق القبر ، ونذرت إن عاش الطفل أن يكون مقتل حندس على يديه . . ثم يحكى هذا الحلم لأعوانه فيضحكون ، لكن الشيخ الدرديرى الأعمى يخبرهم أنه رأى هذا الإبن فى مدافن المجاورين فى الأعياد ، فيتفقون أن يذهبوا فى عيد الأضحى ، ويذهبون فلا يجدون أحدا . وتقصّى الشيخ عنه حتى عرف محل إقامته فأخبرهم بأقصر طريق إليه من ناحية الخلاء ، إذ لا يدرى بهم أحد . . وبينما هم فى الممر المظلم سقط بينهم المعلم حندس صائحا بأحد أعوانه «عنارة . . قتلت . . بينكم» .

وفى قصة «الرسالة»[٦] نجد سالم عبد التواب : الذى تسمى باسم جديد . ودفن ماضيه القديم ، ليبدأ حياة جديدة فى مكان جديد (حارة غير محددة الموقع) فشارك فى مقهى ، وتزوج من عظيمة ، وأنجب منها بنين وبنات . وذات يوم تلقى رسالة نصها «جاء الأجل» غفل من الإمضاء ، قادمة من حى السيدة . وهكذا رجع إليه الخوف كما كان فى البدء ، لا يغادر البيت إلاّ لضرورة . . وذات يوم أشار شريكه فى المقهى إلى كريم البرجوانى الوافد الجديد إلى الحارة ، بأنه يطلب تأجير الشقة التى ستخلو عنده . لكن سالما رفض متخوفا . ثم شاهده فى حلقة ذكر فأيقن أن من الغباء أن يخشاه . ثم كرر حموه توصيته بطلب الشقة لكريم ، لكن سالما رفض ثانية . .

أراد سالم أن يلقى نظرة جديدة على الرسالة . لم يجدها أبدا . . رغم أنه بحث عند الكواء ، وسأل ساعى البريد . . وبينما كان يغادر بيته ليؤدى صلاة العيد ، فتح الباب فرأى شيخا عرف فيه كريم البرجوانى ، فأخرج مسدسه ، لكن كريم ركله بسرعة - بدفعة غير إرادية - فقتله ، أما الرصاصة فقد قتلت صبى الفران .

أما فى قصة «الليلة المباركة»[٧] فنجد صفوان ينطلق من خمارة «زهرة» بكلوت بك بعد أن شدا قلبه عندما قال خمارها فى الليلة المباركة «حلمت أمس أن هدية ستسدى إلى صاحب الحظ السعيد ، فهنأ صفوان نفسه «مباركة هى الليلة المباركة» . .

وبذل عددا من المحاولات للوصول إلى بيته . . مرّة يخبره خفير الأوقاف أنه بيت مهجور مسكون بالعفاريت ، وأخرى يخبره الشرطى أنه خرابة ، وينتهى به الأمر فى قسم الشرطة فرأف به الضابط لكبر سنه ولاعتقاده أنه مخمور : ويعود مع الشرطى ، وحين يعبر الفناء يجد مدخلا لم تقع عليه عيناه من قبل . . وأخيرا قرّر أن يحلّ مشكلته بنفسه ، فراح يصفق فى الفناء . . وعندما ظهرت امرأة سألها بيت من هذا ؟ وهل هى صدريةُ زوجته ؟ فأجابته باندهاش أن يدخل لأن هناك من ينتظره من العاشرة . .

تقدم فى حذر أولا ثم باستهانة . . وجد البيت من الداخل مختلفا . . وشخص محامى يسأله بضيق : شدّ ما تأخرت عن ميعادنا !

ثم يحاوره لإتمام الصفقة ، فالبيت ليس بيته والزوجة ليست زوجته . . وحدثه الخمّار مشجعا لإتمام الصفقة ، فأتمها . . فأعطاه المحامى حقيبة صغيرة وطلب منه أن يتبع رجلا بدينا سيوصله لمأواه الجديد . . فتبعه مسرعا حتى انطلق نحو مدافن الإمام . . وتخفف من ملابسه ، وأراد أن يحاور زميله ، فامتنع عليه الحوار . . ويخيل إليه - أخيرا - أنه سيسمع بعد قليل الحوار الدائر بين النجوم . .

ثانيا : معالجة قضية الموت فنيا :

تعرضت معالجة نجيب محفوظ الفنية لقضية الموت لعدد من التطورات ، بدأ إياها فى قصة «ضد مجهول» رامزا للموت بجريمة ، متكررة ، لا يستطيع بشر حل غموضها . وهو فى معالجته يكاد يعرّى الرمز أكثر من مرّة

خلال القصة ، ويعّريه فعلا بشكل سافر فى خاتمتها ، عندما يعلن المدير العام : لا حديث بعد اليوم عن الموت ، يجب أن تسير الحياة سيرتها المألوفة ؛ وهى رؤيته الخاصة للحل فى مواجهة هذا اللغز ، أو هو الموقف العام إزاء الموت الذى يعلنه المدير العام (وهو شخصية تظهر فجأة فى نهاية القصة ، ولعله يقصد به القيادة العليا التى تملك سلطة التصرف فى مقررات البشر الدنيوية) . . ويعتبر هذا الموقف زائدا فى بنيان القصة . . فالرمز واضح ، والقصة تنتهى - فنيا - بميلاد ابنه الباسم الوجه ، وموت محسن ذاته بنفس الأسلوب . . فكأنها دورة الحياة المتجددة أبدا ، والتى لا تنتهى ، رغم ما فيها من ميلاد وموت .

ثم تبلورت هذه المعالجة لتتسم بالتركيز - بدلا من الإطالة فى العرض كالقصة السابقة - فيقدم الموت من خلال الحلم - النبوءة . . فى قصة «كلمة غير مفهومة» . . يشتمل هذا الحلم على شقين أساسيين . . الأول : تذكر الموت (عندما استعاد المعلم ضرورة ذكرى مصرع حسونة الطرابيشى على يديه ، وهو يتوعده بالقتل) . . والثانى : الفعل الضرورى المقابل لهذه الذكرى (أوردّ فعلها) وهو أن ينسى وألاّ يفكر الاّ فى الحياة ، وأن يدع الموت والأموات للخالق . .

إن هذا الحلم ليس حلما عاديا . . بل هو رؤيا واستشراف للمستقبل أو تنبؤ به . . وفى هذه الحالة كان يجب على المعلم حندس أن يأخذ الحلم كاملا بشقيه . . ونشأت مأساته أنه سعى وراء أحد شقى الحلم - النبوءة . . ونسى الشق الآخر . . فكانت نهايته الفاجعة .

وتتكرر تيمة الحلم على شكل الرسالة - الكابوس فى قصة «الرسالة» . . حيث يقسم قصته إلى مقطعين رئيسيين يبدأ كلاهما بجملة «فى البدء كان الخوف» . . ويعتبر المقطع الأول هو مفتاح الحل ، الذى يساعدنا أن نلج المقطع الثانى ، لنملأ فجواته بحمل الحل المناسب ، فبذلك تستقيم المعانى ، ويتضح البنيان . . كان المفروض ؛ لأن سالم عبد التواب يمتلك درجة عالية من الوعى مستمدة من ماضيه ، ولأنه يعى «أن لكل أجل كتاب» أن ينسى أمر هذه الرسالة ، لكنه يقاوم قدره . . فتكون نهايته فى (المصادفة) عندما يشاهد كريم ، ويكون (سوء حظه) فى ركلة كريم التى تقضى عليه ، ويكون (القضاء) أن يقتل صبى الفران برصاصة من مسدسه بدلا من كريم . .

فكأن سالم عبد التواب هو الإنسان الذى يبدأ دورة جديدة من الحياة ، مسلحا بكل خبرات الأنسانية السابقة فى تجربتها مع الموت . . وبدلا من الاستسلام للموت المقدر . . فإن الإنسان ينسى ويقاوم ، فتكون نهايته . . إنها دورة الحياة تتكرر ، قد يتغير فيها الأشخاص ، لكن دورة الموت واحدة ، ومتكررة أيضا !

ويختتم نجيب محفوظ عروضه الفنية بالحلم - النبوءة أيضا فى قصة «الليلة المباركة» حين يحلم الخمار أو البارمان - الذى يعرّفه نجيب محفوظ فى قصة «البارمان»[8] أن «له دراية مذهلة بالنفس البشرية ، وفى المعلومات العامة أستاذ بمعنى الكلمة» - بأن هدية ستسدى إلى صاحب الحظ السعيد ، فاستبشر صفوان ، كأنه أيقن أنها ستكون من نصيبه . . هذه الهدية هى الموت ، وهنا يحسم نجيب محفوظ احتفاءه بهذه المناسبة فيجعلها تحدث فى الليلة المباركة ، بعد أن كانت تحدث فى عيد الأضحى ، بدلا من التضحية بالنفس . .

وظلال الموت ينثرها نجيب محفوظ فى القصة . . فبيته يجده تارة مهجورا ثم خرابة ، تقام فيها سرادقات الموتى أحيانا . . وهو يسكن بشارع النزهة ، وكأن الحياة نزهة إلى الحياة الأخرى .

ومن هنا يتضح أن نجيب محفوظ قد بدأ معالجاته الفنية برمز بسيط من الواقع ، جريمة تحدث أكثر من مرّة فى قصة «ضد مجهول» . ثم قدّمه من خلال المزاوجة بين الحلم - الرسالة (النبوءة) والواقع فى قصتى كلمة غير مفهومة والرسالة . . وانتهى بأكثر معالجاته الفنية عمقا وثراء ، عندما قدمه من خلال المزاوجة بين الحلم - النبوءة ، وتحققه على مستوى الحلم أيضا وذلك فى قصة «الليلة المباركة» !

ثالثا : البطل - الفرد :

يعتبر الموت قضية فردية ، شديدة الخصوصية . . فأبطال القصص - كما كل البشر - يتحدون الموت

فـرادى . . صفـات هؤلاء الأبـطال قـد تـظهـر من أسمائهم . . فهو مرّة محسن عبد البارى (تأكيـدا لصفة العبـودية للخـالق ، وتدليـلا على قـدرة الله عـلى الخلق والموت) ، كما فى قصة ضد مجهول ، ومرّة سالم عبد التواب (قصة الرسالة) الذى تاب عن حياته الماضية ، واستسلم وبدأ صفحة جديدة ، أو هو صفوان (قصة الليلة المباركة) رمز الصفاء النفسى . .

كما نجد البطل مسلحا تارة بكل إمكانيات الشرطة فى البحث والتقصى ، وتجارب تاريـخ مشرف (قصـة ضد مجهول) ، وتارة أخرى بكل إمكانيات القوة والفتوّة وحوله رجال كالجدار (قصة كلمة غير مفهومة) . . وتارة ثالثة يبدأ البطل صفحة جديدة مزودا بتجارب ماضيه ووعى عميق بهذا الماضى (قصة الرسالة) . . وأخيرا بطل تجـاوز سن المعاش ، عاش حياة عريضة ، حتى وصل إلى مركز مدير عام (ويعتبر نجيب محفوظ هذه الوظيفة إحدى القيادات التى تمتلك سلطة التصرف فى مقدرات البشر الدنيوية ، كما أوردها فى نهاية قصة «ضد مجهول») وكأنه يقول حتى أعتى المراكز لا تملك شيئا إزاء سطوة الموت !

ويلاحظ أيضا أن كل هؤلاء الأبطال متزوجون ، أى أنهم متمسكون بحياتهم ، ينشدون الاستقرار . . فالبطل رغم كل إمكانيـاته محكـوم عليه بـالهزيمـة ، فى محاولاتـه -اللاَّمجدية - لمقاومة الموت .

رابعا : الزمن :

بدأ نجيب محفوظ بأحداث القصـة تجرى فى مستـوى واحـد من الزمن التـاريخى ، تتحـرك فى خط مستقيم ، يضطرد للأمام فى ثلاث قصص ، وإن انقطع انسياب هذا الزمن بسبب الحلم (قصة كلمة غير مفهومة) ، أو بسبب الرسالة النبوءة (قصة : الرسالة) . .

أما فى قصة الليلة المباركة فنجد فيها زمنين : أولهما زمن السرد القصصى الذى يستمر لحظات يسمع فيها البطل حلم الخمـاّر -النبوءة ، ثم يعـود إلى بيته مستبشـرا . . وثانيهما زمن الحلم وفيه ينزلق البطل فى باطن الزمن بعيدا عن حدود المكان . . وكأنّ نجيب محفوظ يوصل إلينابتقنية فنية متطورة أن حلم الأمس (نبوءة الموت - الهـدية) . . ستتحقق دوما فى زخم الزمن المطلق . . إنها نبوءة أمس واليوم وكل يوم . . إنها نبوءة لا تخيب أبدا . .

خامسا : رسول الموت :

بدأ رسول المـوت مجهولا . . فهـو قاتـل رهيب ينفذ جريمته بإعجاز ساحق (قصة : ضد مجهول) . . ثم تخفّى فى شخصية ابن عدو المعلم حندوسة ، ويعيش فى مدافن المجاورين ، من ناحية الخلاء ، ويظهر فى المواسم (قصة كلمة غير مفهومة) . . ثم تجسّد فى القضاء والمصادفة وسوء الحظ (قصة رسالة) . . وأخيرا ظهر بوضوح وبشكل سافر ليواجه صفوان ويقنعه بصفقة (هدية) الموت فى قصة الليلة المباركة . . •

سادسا : التطور الفنى - العمرى :

يتضح مما سبق أن التطور الفنى للأستاذ نجيب محفوظ مرتبط أشد الارتباط بالزمن ، أو كأنه يواكب تطور حبراته المتناهية خلال سنوات عمره المديد . .

ففى قصة ضد مجهول (١٩٦٣) يبدأ بطله - مقاوما - مسلحـا بكل إمكـانيات الشـرطة العـامة ، وإمكـانياتـه الخاصة ، لكنه يستمر فى يأس تام موقنا من هزيمته . . ثم فى قصة كلمة غير مفهومـة (١٩٦٩) نجد بـطله يخوض معـركته - متخـوفا - من هـذا العـدو المجهـول ، رغم إمكانيات قوة الفتونـة الرهيبـة . . ثم فى قصة الـرسالـه (١٩٧٩) يقدم لنا البطل - الإنسان الذى يحاول أن يبدأ صفحة جديدة من حياتـه ، فيقاوم لكنـه يسقط صريـع مقاومته العبثية ، ضحية المصادفة وسوء الحظ . .

إن المغزى الأخير الذى يقدمه نجيب محفوظ أن الموت حق . . وهو جزء من اتفاق ، فكما عاش الإنسان حياته ، فيجب عليه أن يستقبل الموت كهدية - مستسلما - كما فعل بطله فى قصة الليلة المباركة (١٩٨١) حـين تقبل المـوت كهدية بعد حياة حافلة - فبطله أيضا على المعاش - فانزلق فى زمن الحلم الأخير ، متقبلا هدية الليلة المباركة ، من رسـول المـوت مـواجهـة . . لاهثـا فى سبيـل الحصـول عليها . . فنالها أخيرا .

القاهرة : حسين عيد

المراجع :

(١) راجع مقالة د . جابر عصفور : قراءة فى نقاد نجيب محفوظ (ملاحظات أوليه) ص ١٦١ - ١٧٩ مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثالث - ابريل ١٩٨١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب

(٢) ضرورة الفن ص ١٨٤ آرنست فيشر ترجمة أسعد حليم الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١

(٣) تم الاتصال بالكاتب نجيب محفوظ لمعرفة تواريخ كتابة هذه القصص فأفاد أن تاريخ كتابة كل قصة يسبق تاريخ نشرها فى مجموعة بفترة تقترب من السنة ، وأنه لم يسجل تواريخ كتابة كل قصة على حدة .

(٤) مجموعة «دنيا الله» نجيب محفوظ مكتبة مصر . . «قصة ضد مجهول» ص ٩٨ - ١١٤ .

(٥) مجموعة «خمارة القط الاسود» نجيب محفوظ مكتبة مصر . . قصة «كلمة غير مفهومة» ص ٦ - ١٥ - الطبعة الخامسة .

(٦) مجموعة «الشيطان يعظ» نجيب محفوظ مكتبة مصر . . قصة «الرسالة» ص ٢٨٧ - ٢٩٤ الطبعة الأولى ١٩٧٩ .

(٧) نشرت قصة «الليلة المباركة» أولا فى جريدة الأهرام بتاريخ ٢٠ نوفمبر ١٩٨١ ص ٧ ثم صدرت ضمن مجموعة «رأيت فيما يرى النائم» مكتبة مصر ١٩٨٢ ص ١٢٣ - ١٣٧ .

(٨) مجموعة «خمارة القط الاسود» نجيب محفوظ - قصة البارمان ص ٤٦ ، ٤٧ .





الشعر

عبد الوهاب البياتي

التجلي المقدس

للوطن المدهوش في زوبعة الأوراق
للوطن المسكون بالعشاق
للوطن الضارب بالجذور في الأعماق
لشاعر تحوم حول وجهه المُضاء
فراشةٌ بيضاء
لكتب الأسفار
والليل والنهار
تطلع الحلاج
مفترشاً دجلةَ في الخريف والقباب والأبراج
وخبأَ الرأس الذي أُحرقه بعد الصلب في الأمواج

(صورة خطية)

نداء فى أذن الصّمت

محمد على الفقى

سألتُ شارعَنا عَنّي فأنكَرنى ... يالَى . . . أينكرُنى كالناس شارعُنا
ما كانَ عهْدِى به جْهمَ اللقاءِ ، ولاَ ... جَهْمَ الوداعِ ، وقَدْ عَاشَرْتُه زَمَنا
فكان ألْطَفَ مَنْ صَافيتُ فى زمنى . . ... وكَان أصْدَقَ من عَاشَرْتُ مُمْتحنَا
يشمّ عطرَ ثيابِى فى تخيله ... يبكى الفراقَ . . إذَا ما الدهرَ فرقنا
وما تزالُ على جدرانه صُوَرِى ... وخَرْبَشَاق :- «أبى ، أمى ، جرَى ، وَزَنَا»
وكم شكوتُ له مما يُكابده . . ... قلْبى ، ويحطمه فى قسوةٍ وضَنى
فما يزالُ بآلامى يُسكِّنها . . . ... حتى أنامَ على صدر الحنَان هنَا
وكم أرَحْتُ على أضْلاعه تَعباً . . ... رأسى ، ولذتُ به حصْناً ، ومر تكَنَا
فَمَا لَهُ مُوحِشاً كالقبر منكفِئاً ... على الظلالِ ، يُدَارِى دَمْعَه شَجَنَا ؟
وما له كالصدى المبحوح قد صدئت ... أوتارُه ، وتراخَى شَدُّها عَفَنَا ؟
وما لَهُ حائلاً ، بالصمت متشحاً . . ... كالتائهِين ، غريبَ الوجْهِ مُمْتَهناً؟
عيناهُ قْوسَا زجاجٍ باهتٍ ، ألتِى ... كالهوّتِين ، كزيْفِ الحسْنِ إذ فَتَنَا
ماتَ السّناَ فيهماَ ، واللهفةُ انطفأتْ ... والدمعةُ انكفأتْ فى نهرها كفَنَا
يا شَارعى . . يا رفيقَ العُمْرِ . . أىُّ ردًى ... أصَمَّ سَمْعَكَ إنى مَا أزَالُ أَنَا
عصْفُورَكَ الغَرِدَ الهيْمانَ . . مَلْعبُه ... أحْنَاءُ صَدْرك . . وُسْعُ المنكبين هُنا
أبْعادُ عينيك آفَاقِى التى احتَضَنَتْ ... شَوْقاً جَنَاحَىَّ إذْ رَفَّا عليك مُنى
أنْوارُ دنْيَاىَ من إشعاعك انْبَثَقتْ ... مثلَ الصباحِ فَرَشَّتْ ناظرىَّ سَنَا
ريشى وإن طالْ مجْدافَيْن ذَرْعُهُما ... بَحْرَ الحياةِ التى لا تَرْحَمُ السُّفُناَ
فمن ترابِكَ . . مِنْ قُدْسِ الخلود نَمَا ... وطالَ وارْتَادَ هذَا الرّوضَ والفَنَنَا
ومن ترابك مِرْسَاتِى ، وأَشْرعَتى ... غَزَلْتُها تَتَحدَّى الرِيحَ والمِحَنَا

ضَفَّرْتُهَا من عروق الذكريات فَمَا ... تَبْلَى ، ولا تشتكى الإعْيَاء والوهَنَا
ومن ترابك يا دُنْياى سارِيَةٌ .. ... هَيْفَاءُ .. مِمَّنْ غَرُبْنَا بعدهم وَطَنَا
أبِي ، وأمى ، وأطيافُ الصِّبَا ، وهَوىً ... طِفْلاً يغنى فيشجى السامعين غنا
للدار ، للحقْلِ ، للدْنيَا التى وسعت ... خَيَالَهُ فَسَعَى فيها بغَيْرِ عنَا ..
يَرْتَادُ أبْعَادَهَا فى تُرْعَةٍ ضَرَبَتْ ... فيها ذراعَاهُ .. حتى إذْ أَتَمَّ .. ثَنَى
فى نَخْلةٍ راحَ يَعْلُوهَا فتدْفَعُهُ ... عَنْهَا فيَهْزِمُهَا .. وقد أصَابَ جَنَى
فى سرحةٍ خَلْفِ أسْرابِ الفراشِ عَلَى ... هُدْبِ السَّنَابِلِ سَرْحَ الطفلِ مُفْتَتَنَا
لعله - دَائِباً - يَصْطادُ واحدةً ... منْهَا ، فتخدعُهُ إذاَ رأتْهُ دنَا
وفى عناقِ طفُولىٍّ الحنَانِ على ... بهيمةٍ ثَرَّةٍ لا تمنع اللبنَا
حَنَا عَلَيْهَا فأعْطَتْهُ مَقَالِدهَا ... عشْقاً .. وهَشَّتْ إذْ رأتْهُ حنَا
بِوُسْعِ أعْمَاقِه البيضاءِ يحضُنُهَا ... يحبُّ فيها أبَاهُ ... أُمَّهُ .. الوَطَنَا
وعندَ كل مَسَاءٍ يَنْثَنِى فَرَحاً ... بهاَ إليْكَ كَرُوحٍ عَانَقَتْ بَدَنَا ..
فأنت عُمْرُ طفُولاتِى أقدسها ... وَلَيْسَ لى عَنْكَ .. عَنْ هَذَا التُراب غنَى
وكم أحبُّكَ واسْأل كل زاوية ... فى جانِبَيْكَ تحدثْ من أكُوْن أنَا

فما دهَاَك ؟ أَتمَّتْ فىَّ واشيةٌ ... حتى غدَوْتَ لَهَا يا شَارِعى أُذُنَا ؟؟
أم أنَّ لْيلاً شتائِىٌ السواد دَجَا ... يَوْماً علينا ، وفى بُرْدَيْه غَيَّبَنَا
فما سمعت هُتَافى حين أعْزِفُه ... فى مسمعَيْك .. هُتَافاً .. دافِئاً .. فَطِنَا
ولالمحت رُؤى ضيفٍ يُحَاذرُ أنْ ... يُطير عَنْ عَيْنيكِ الأحْلاَم والوسَنَا
فدَقَّ بِأبَك ، واسْتَحْياَ ، وَدَقَّ .. فَلَمْ ... تَأْذَنْ للهفتِهِ .. ولا الصدى أذِنَا
وجئتَهُ أنْتَ من أغوارِ غُرْبتِهِ ... يَذْوِى نِدَاؤُكَ فى جُنْح الدُّجَى خَشِنَا
يَنْهَاهُ ألاَّ يَدُقَّ البابَ ثانيةً ... فليْسَ يَعْرِفُ منْهُ هَذِهِ السحنا ..

يا شارعى .. يا رفيقَ العُمْرِ معذرةً ... ما كنتُ أحسبُ أنَّ الدهر ضَيَّعَنَا

منية سمنود : **محمد على الفقى**

تكوين

محمد سليمان

فى المقهى . . .
كنا نتحدّث عن تاريخ الرمل ،
مساحات الجنس . . ،
نُبَدِّد فى درجات اللونِ ،
لفائفَنا
ونقارن بين الأصفر . . ،
والأصفرِ . . ،
ندعو سُحبَ النيلِ ،
ودجلةَ . . . ،
والخابور . . . ،
نُبلِّلُ بالماءِ الشرقىِّ
وبالماءِ الغربىِّ
جدارَ الخيمةِ
نرسم وجه الوطنِ
وأجنحة العنقاءِ ،
وننعس فى الكتب الصفراءِ
ونحكى . . .
عن حرب النّاقةِ ،
والتقسيم ،
وواقعةِ التحكيم ،
وجيش الإنقاذِ ،
نُثرثرُ عن كنزٍ مدفونٍ فى حوصلةِ الصقرِ ،
ونتلو كُتُبَ الشعرِ ،
يُزيِّن كل منا دفتره
بقصائدَ ،
عن بيروتَ وغزَّةً ،
والقاهرةَ وبغدادَ
ولكنا نتقاتل حين نُفَسِّرُ
يبرز منا الخائنُ
والكاذبُ
والرجعىُّ
يُلوِّن كل منا وجه الآخرِ
يَشْحذ مُدْيَتَهُ
ويصب شرابَ التّقريب ،
نبعضُ يصب القهوة ،
والفضة ،
والبعضُ يَصُبُّ الزيتَ ،
وألسنةَ النارِ
يَصُبّون . . أصُبُّ
نصُب جميعا
والبسطاءُ يصُبّون الماءَ ،

ويحترقونَ ،
وتكتب أعمدةُ الصحف عن المؤتمر العاشر . . ،
والعشرين
وتكتب عن تفاح الوحدةِ
والمتوسط يخلع معطفَهُ ،
ويقهقهُ ،
يركل بيروتَ . . . ،
وغزّةَ . . . ،
والدارَ البيضاءَ ،
ويفتحُ نافذةً للغربانِ ،
وشبّاكا لكلاب البحرِ ،
وأبوابا للمنفى .

القاهرة : محمد سليمان

المقلدون

عبد الحميد شاهين

. . . . . . وهكذا . . . وهكذا . . .
فكلهم معذب بحبه حزينْ
يضيع فوق السبعة البحارْ
برحلة زمانها انتحارْ
ليُحضر القربان من نوادر اللآلْ
وربما نجُيمة من باهر الألماس
هدية الغرام للأميرة الحسناء .
وكلهم بمَهْمه الأخطار سندبادْ
وها هو القربان - يالحظة النكدْ !
يضيع فى الطريق أو يعود من حجرْ
فيشتكى الحزين من قساوة القدر .
رحماك يا أقدار !
قد عششت شيطانة التقليد فى مفاصل الوتر !
ويطلب الهروب من ضراوة البشر
بمركب مسحورة يجرها أغرّ
تغيب أو تجوب فى مجاهل القمر
لكنه - وآه من أساه !
تحطمت جناحه وريشها انتثرْ .

. . . . . . وهكذا . . . وهكذا . . .
ويرحل المذكور فى ظلام أمسيةْ
من غير أن يودّع الصحاب أو (رفيقته)
ويصحب الشراع فى ضراعة وخوفْ
وها هو الإعصار يا ضناىَ يرصده ،
فكلهم رياحهم شرودْ
مجنونة نيوبها حقودْ
تمزق الشراع . . تسلب السكان حكمته
وتهرب الشطوط من مخالب المرساه
وينطفى الضياء فى محاجر الصباح
وآه من عويلها (الجراح)
(فحاؤ ها) تجرر (البطاح) و (الرياح) و (الوشاح)
. . . . . . وهكذا . . . وهكذا . . .
وبعضهم يعود بعدَ رحلة تطولْ
ليذرع (الدروب) - فى عيونه سؤالْ :
رفيقتى . . حبيبتى . . مليكتى . . أنا
لكنما النداء لا يطولْ
أو هكذا حظوظهم تشاء

إذ يلتقى الاثنان
ويفضح العناق ما استترْ
وكلمة الدروب فى حديثهم رنينها عجبْ
دروبهم طويلة تفيض بالهوى
وعندما يطول بالرفيقة المسير
يلوح من عيونها - وعينها لابد أن تكون
بحيرة تفيض بالحنان
وواحة يموج فى ظلالها العبير -
يلوح من عيونها سؤال :
ألم تزل بعيدة نهاية الطريق ؟

يتمتم المحب بالقلبه الكسير ! :
نهاية الطريق يا حبيبتى طريق .
. . . . . . وهكذا . . . وهكذا . . .
أشعارهم تدور بالحيرة الأشعارْ !
من عالم الفضاء والنجوم والقمر
لعالم الضياع فى البحار للقرار
وزادهم مرارة الأسى
ويومهم كأمسهم ضياعْ
وبعدُ يهتفون زاعمين :
لا نعرف التقليد . . نبتكرْ !!.

المنصورة : عبد الحميد شاهين



يا نجمتى

محمد حسين فضل الله

يا نجمتى : إنى غزلت الرؤى　　غلالة لحبنا الطفلِ
لتوْقنا الغافى على موعد الشروق فى إيماءة الظل
لروعة الأحلام ، فى غفوة الحياة ، فى تهويمة السهل
لقصة عاشت حكاياتها الخضراء فى مواسم الحقل
ورنّحت فى سبحات الضحى　　جفونَها أخيلةُ الفلّ
أنا لمَمْتُ الأريحيّات فى قلبى وعشت العمر فى بذل
كما يلمّ الفجر من ها هنا　　وها هنا مساكب الطلّ
كما يُغنّى فى ربيع السنا　　وحيُ الضحى للأعين الشُّهل

يا نجمتى : أنا هنا قصة الحياة فى أرجوحة المعبدِ
ما زالت الأسرار تغزو مدى الأشباح فى دربى وفى مرقدى
تناوحت فى خاطرى والتقت　　تنثر أشواك الهوى فى يدى
أنا هنا قصة أغنيّة　　لم تنطلق فى روعة الموعد
ألحانها جفّت ومازلت فى الطريق فى شوقٍ إلى المورد
إلى ينابيع الصفاء التى　　تملأ بالطهر كؤوس الغد

يا نجمتى ، قد تتلاشى الرؤى   وقد يغصّ الفجر بالأدمع
وربّما ينساب بوحُ الهوى   فى شهقات الخاطر المفزع
وتنحنى للربوات الذُرَى   فى هزّةٍ عاصفة لا تعى
ويزحف الشتاء فى قسوةٍ   سوداءَ نحو كوننا الأوسع
عابثة تلهو بأعماقنا   فتأكل الصحو من المدمع

يا نجمتى ، قد يضمحل الشذى   من حقلنا فى الموسم الممرع
ويهرب الصحو فلا كوّة   للنور فى آفاقنا الأربع
ولا انطلاقَ للحياة التى   عاشت مع الفجر ولم تركع
ويفتح الفضاء أشداقه   فى شهوة مجنونة المطمع

يا نجمتى قد يتراءى المدى   سآمةً تشيع فى الأضلع
وقد يملُّ الدربَ روادُه   فيستريحون الى المهجع

لكنّ وَمْضاً فى ابتهال الهدى   فى خاطرى يهفو إلى مطلع
أُحسُّه ينساب يوُمِى إلى الحياة فى حنانه المولع
يمرّ فى اطمئنانه فى مدى إحساسنا .. فى لهفة الموجع
أحسّ فيه الله ربى الذى أعطى فلم أشكر ولم أخضع
يضىء لى دربى ويهمى الشذى   فى خاطرى فينتشى مسمعى
وترجع الأحلام فى غفوة الإيمان تلقى الحب فى أذرعى
يا نجمتى مهما اكفهر المدى   فالله فى قلبى وفى أضلعى

بيروت : محمد حسين فضل الله

تحت الرماد

عبد المنعم الأنصارى

بغدٍ تضيعُ ... ومن غدٍ تأتى ... مُتغيِّرَ الآراء والسمتِ
إن يعرفوك فكيف تعرفهم ؟ ... ولقد كستهُمْ صُفرةُ الموتِ
وتكحَّلتْ بالرعب أعيُنهم ... وبشهوة أعتى من الكبتِ

أفعُدتَ تقتحمَ الجذور لكى ... تسرى بسم الرفض فى النَّبْتِ ؟
لا تسألون فى محاكمكم ... عن بعض ما ضيعتُ من وقت
لستم قُضاتى .. لن ابوحَ لكم ... فجميعكم تَغْدُونَ فى السبت

أوغلتُ فى تيهى وأوغلتِ ... وأنا وراءك حيثما كنتِ
أمشى بأوزارى على كتفى ... فمتى تميد الأرض من تحتى ؟
ما عاد فى مصباح رحلتنا ... لقبورنا شىءُ من الزيت
لى ربوةُ . قد كنت أزرعها ... حُبًّا فلا تعطى سوى المقت ؟
لم أدر هل أحرقتُها بيدى ... أمْ يا تُرى أحرقتِها أنتِ ؟

ما خنتُ عهدى مثلما خنتِ ... بل شِدْتُ فى وادى السُّهى بيتى
لكنَّ نيرانى قد انطفأت ... ووجدت تحت رمادها صوتى !

يا كلمةً كانت على شفقٍ ما خنتُ عهدى مثلما خنتِ
هيهات ألحانى تعود إلى قيثارتى إلاّ إذا عدتِ
لى فيكِ أسرار سأملكها وحدى غدا .. وأعود للصمت

الأسكندرية : عبد المنعم الانصارى

فى أعدادنا القادمة
تقرأ هذه القصائد

○ من ملحمة فى التكوين	د . شكرى محمد عياد
○ الولد السبع	حميد سعيد
○ الزمان الذى فات	محمد صالح
○ الغربة فى جزر المنفى	عباس محمد عامر
○ حديث السنطة	عبد الرشيد الصادق محمودى
○ من أوراق الملك المتشرد	محمد الطوبى
○ الينبوع	الأخضر فلوس
○ صفحات من كتاب الخروج	عبد الستار محمد البلشى
○ أشواق رحلة العودة	محمد صالح الخولانى
○ ولادة	أحمد زرزور
○ لجنود الأرض وقادة الحرب	أحمد فضل شبلول
○ أعترافات قطر الندى	أحمد مجاهد
○ الحصان والحجرة	محمد هاشم زقالى
○ البحر	محمد الغزى
○ سيرة جرح لايندمل	حسين على محمد
○ الموت فى الزحام	مديحة أبو زيد
○ وجهكِ والحزن	السيد محمد الخميسى
○ نافذة فى جدار المستحيل	د . مصرى حنورة
○ حركات فى زمن الخروج	عبد الله الصيخان
○ الذاكرة	محمد عليم
○ سقوط الوجه الذى كنتَ أهوى	محمد رضا فريد

مراثي الجرح القديم

لؤي حقي

استهلال

رفرفي يا قبّرات الملكه
علِقَ البحرُ بجرحِ الشبكه
هرمتْ كلُّ المزامير وما
هدأتْ سَوْرَةُ هذي المعركه

« مرثاة البحر »

مَنْ وشا بي للضُّحىَ .. من أنبأه ؟
كلّما أُوقدتُ فجراً أطفأه !
مُرْمَضٌ مثلُ جَناحَيْ طفلةٍ
لوّحَتْها نجمةٌ مُهتَرِئه
هرمَ الجمُر على لثْغَتِها
واستراحَتْ عربداتُ الشأْشأه
يا مرايا القلقِ الأخضرِ مَنْ
زرعَ البحرَ بصدرِ اللؤلؤه ؟

تتمطّى فِي سما موجاته
عطشاً مُرّاً وإطلالَ امرأه

مرثاة العاشق

أبداً يَغْرى حنيناً وهوىً
ويُمَنّى بالليالِى الدفئه

طالعاً كالرمحِ من شهوتها
فارعاً ضحكتَها الممتلئه

تورقُ الأنهارُ من أنفاسِهِ
وتمورُ الجمراتُ المرجأه

سيدى يا زارعَ الريح على
عروةِ القلب .. شميماً ورئه

جرحُكَ الموصدُ كالطيفِ .. الْتظىَ
بحنينٍ .. من زمانٍ نكأه

الموت الأخير

فزَّ من ضلعِ الليالى شبحاً
أجرداً كالموت ؛ يطوى ظمأه

قمراً أسودَ .. يبكى دمَهُ
مستراباً .. والسهادُ اتكأه

ذَبُلَ العصفورُ فى شُبّاكِه
وارتوتْ منه الحكايا السيئه

قيدَ خوفِ الرمح .. أقعىَ صوتُهُ
كوكباً طفلاً .. وأفعىَ صدئه

إنهُ البحرُ إلهٌ فارسٌ
حاسرٌ دون جراحِى مرفأه

مُــوحشٌ تــقــتــلُني لهــفــتُــهُ
كــلّما أنهيــتُ بــوحــاً .. بــداه

يــا صــديق العــمــر قــد واعــدتنى
بــســنــينٍ ســاحــراتٍ خَــبِئــه

غــابــةُ الــعــشــريــن مــوتٌ آجِــلٌ
فــإلى أيــن .. وأحــلامــي مئــه

العراق : لؤى حقى



الجنة والنذير

إدوار حنا سعد

دبّت أفاعى الشك والحقد
والوسوسات تمثلت صوراً
الساحر الشّفاف صفحته
تفاحة الإغراء جمّلها
إن ملتُ عنه أضاعنى ندمى
عندى الوداد .. بجنةٍ جمعت
وثقافة فى الفن باعثة
وتبث ما تشكو بعالمها
وأسرُّ إذ تفترّ راضيةً

تُلقى النذيرَ بجنة الودِّ
فوق الستار الغامض الوردى
تخفى الفتون كأنما تبدى
شيطانها بغلائل الوعد
واذا صبوت أُضيع ما عندى
طهر الجنى وبراءة الورد
فينا صفاء الند للندِّ
فأسوسه بالرأى والجهد
عنى .. وأحمدُ همسة الحمد

ويلى .. نداء الجسم تطلقه
وتظل تطوينى وتنشرنى
عن عذبةٍ غيداء ساحرةٍ
عن زرقة العينين راسمةً
عن لهفة فى القرب تفجرها
فأضلُّ فى رغَب وفى رهَب
أصبو وتمسكنى يدٌ غمضتْ
وأخاف أن أقوى بمعبدنا
وأرى جدار الجنة انفرجت
مأساة آدم حين ورّثنا

كالجمر . أصواتٌ بلا عدّ
وتلومنى لحماقة الزهد
وضَاءةٍ كغلائل الورد
فيروزتين بوجهها الوردى
والهاتف المشتاق فى البعد
وأتوه فى غىٍّ وفى رشد
فكأننى شمشون فى القيد
فأضيعه فى ثورة الهد
أسواره فى لعنة الطرد
هجر الجنان وحسرة الفقد

الإسكندرية : ادوار حنا سعد

رماد المدن المنطفئة

على عبد المنعم

(١) تجلسين على الطاولةِ
وفى معصميكِ . . .
أساور من زبد الجوعِ والعرى
ألقت بها الريح فوق البحارِ
ففتشها الملك المستبد
وأعطى المرابى فوائده المستحقة
أعطى المغنون سعر الغناءِ
وأقبل نحوكِ فى القصرِ
هذا الرُّخَامُ المزخرف بالدمِ
يطلبُ منك التَّوَدُّدَ فى القربِ
يطلب منك التودد فى البعد
عشقا ، وسوق نخاسه

(٢) تدورين فوق الموائدِ
يطلب منك المغنون - قصة هذا المليكِ
فتحكين عما أصابَ المدائن
فى زمنِ القحط والجوع
وَوَجْهُكِ ممتقع ، يتفرّى
ولست سوى الجمرِ بين الحطامِ
أعيدى علينا الروايةِ
إن لِصَوْتَكِ شكل الزمانِ
تأرجح بين التآكلْ . وبين الكلامْ

(٣) . . . وما بين نارٍ ونارِ
يفرّ الجميع
وتبقين وَحْدَكِ . .
عيناك ضفة نهر وسيعة
تحمَّلُ عنى مراثى هذا الزمان
وما كنتُ ، أعلم أن المسافةَ
إذ تنطوى فى اغتراب
تمزق ستر الرؤى والتخومِ
فنادى : وقولى . . .
ألا أيها الملكُ المستبدُّ
خيولك مقصلة فى دمائى
وطِفْلاك تحت العباءةِ ، خنجر
وما بين منفى . . . ومنفى
أُضيّعُ وجهى القديمَ
وأحمل عن زمنى مفردات الجنونِ
إذا ما استطالتَ ، وأضحت بلون الصديدْ

بور سعيد : على عبد المنعم



القصة والمسرحية

بالأمس حلمت بك

بهاء طاهر

(١)

أذهب إلى العمل فى الصباح ، وأعود فى المساء للبيت .

يحدث هذا خمسة أيام فى الأسبوع ، يحدث هذا فى مدينة أجنبية فى الشمال . حين أنزل فى الصباح كثيرا ما أجد على محطة الأتوبيس فتاة شقراء فى خدها طابع الحسن ، بمجرد أن ترانى قادما من بعيد تحوّل وجهها للناحية الأخرى . لا تنظر فى وجهى أبدا مهما طال وقوفنا .

وعندما أعود إلى البيت فى المساء أفتح التليفزيون وأغلقه وأفتح الراديو وأغلقه وأتجول قليلا فى الشقة الخالية . أعدّل أوضاع الصور على الحائط والكتب فى الأرفف ، أغسل صحونا ، أكلم نفسى فى المرآة قليلا . يتقدم الليل .

وفى معظم الليالى يكلمنى فى التليفون صديقى كمال الذى يسكن فى مدينة أخرى . يسألنى هل هناك أخبار ؟ أقول ليست هناك أخبار ، فيشكو أحواله قليلا وأشكو أحوالى قليلا ، وأخيرا يتنهد ويقول ربما أطلبك غدا .

بعد فترة أنام . غالبا ما يحدث هذا وأنا أقرأ .

فى هذا الأسبوع أهدانى فتحى ، زميلى فى العمل كتابا عن الصوفية . كنا قلة من العرب نعمل فى مؤسسة عربية فى هذه المدينة ولكن رئيس المؤسسة ومعظم العاملين فيها كانوا من الأجانب . فى هذه الظروف أحب فتحى الصوفية . ولما كنت عائدا إلى البيت فى المساء بدأت أقرأ الكتاب فى الأتوبيس . قرأت قليلا الى أن قال الكاتب ان الروح تغادر الجسد فى بعض الأحيان وتقوم ببعض الجولات . يحدث ذلك بالليل أثناء النوم وإن لم يكن شرطا . تلتقى الروح أحيانا بأرواح شريرة وأحيانا بأرواح طيبة ، يحدث اتصال .

شعرت بالخوف وأغلقت الكتاب .

سألنى جارى فى الأتوبيس ما هذه اللغة ؟ وعرفت أنه غريب مثلى لأن أهل هذا البلد لا يكلمون أحدا . وعندما رددت عليه قال لغة طريفة . معظم الحروف تكتب تحت السطر . قلت له إننى لا أفهم فأمسك الكتاب وفتحه وأشار إلى الراء والواو والزاى وإلى الميم والعين والحاء فى أواخر الكلمات . أشرت بانتصار إلى الألف والباء والدال والطاء . قال ولكن عندما تنظر إلى الصفحة تلاحظ أن

معظم الحروف تحت السطر . سألته عن معنى ذلك فقلب كفيه .

عندما وصلت إلى البيت طلبنى كمال فى التليفون مبكراً وسألنى عن الأخبار . قلت له عن الجولات التى تقوم بها الروح وأن معظم الحروف تكتب تحت السطر . سكت قليلا ثم سألنى الجو بارد عندكم ؟ قلت نعم ، فقال عندنا يسقط الثلج . ثم سألنى فجأة ، كيف تتحول الروح أين تذهب ؟ قلت لا أعرف وفى الغالب لن أقرأ الكتاب . قال هل يمكن إذن أن ترسله لى بالبريد ؟ فوعدت أن أفعل ذلك .

فى الصباح ذهبت إلى العمل . كنت سريعا ونشيطا لأقاوم البرد ، ولكن فى محطة الأتوبيس كانت الشقراء هناك وحولت وجهها . دهشت من نفسى لأننى أهتم بذلك وقلت ملعون أبوها .

كان كتاب الأرواح معى لكى أرسله بالبريد . ولما ركبت الأتوبيس قلت لنفسى انه ربما كانت المسألة عادية وربما يجب أن أقرأ صفحة أو صفحتين لأعرف كيف تتجول الروح وماذا تفعل ولكننى قاومت ذلك . وبينما كنت فى الأتوبيس بدأ الثلج فجأة . سقط فى البداية مثل قصاصات عشوائية متطايرة من الورق الأبيض ثم أصبح غزيرا وكثيفا وغلّف العالم خارج الأتوبيس بستارة متحركة من نمنمة بيضاء بلا نهاية . برغم ذلك نزلت فى محطة مكتب البريد . وضعت الكتاب تحت معطفى حتى لا يبتل وجريت حتى المكتب ولكن فى خطوات محسوبة لكى لا تنزلق قدمى فى الثلج الناعم . وقبل أن أدخل المكتب توقفت لأنفض الثلج عن شعرى وعن معطفى . اصطدم بى شخص من الخلف . التفت ، وكانت هى فتاة المحطة . التقت نظراتنا لثوان وتمتمنا فى نفس الوقت بالاعتذار ثم تخطتنى واندفعت الى المكتب . وقفت فى طابور قصير أمام شباك تسجيل الرسائل الذى لم يفتح بعد . وعندما فتح الشباك رأيتها تجلس خلفه بعد أن خلعت جاكتتها الصوفية . كان شعرها الأصفر مقصوصا حتى رقبتها ومفروقا فى الوسط تتدلى منه خصلة مصففة بعرض الجبين ، وكان ذلك وطابع الحسن فى خدها يعطيان وجهها المستدير الجميل شيئا من الطفولة . وجاء دورى فسلمتها الكتاب . تطلعت لثوان بدهشة إلى غلافه بزخرفته المذهبة ثم تجمدت ملامحها مرة أخرى على عادة أهل البلد حين يعملون . وضعت الكتاب على ميزان وقالت لى عن الثمن . لم تنظر فى وجهى .

كان الثلج مايزال غزيرا عندما خرجت . فرش الأرصفة بالفعل وكسا أسقف السيارات الملونة التى كانت تسير ببطء بغشاء موحد رقيق . لم تكن معى مظلتى فوقفت أحتمى من الثلج فى مدخل مكتب البريد . بدأت أقلق لأننى تأخرت عن موعد العمل ولكن لم يكن هناك ما أستطيع عمله فى هذا الجو . جاء عبر الطريق رجل يعدو ووقف إلى جانبى وهو يلهث وراح ينفض الثلج عن ثيابه ، وحين انتهى وضع يديه فى جيبى معطفه وأخذ يزفر الهواء دخانا من فمه وأنفه . كانت السيارات تمر أمامنا بطيئة ترسم إطاراتها شريطا أسوداً منقوشا وسط الثلج فى أسفلت الطريق ، فاندفع الرجل ورفع ابهامه لعدة سيارات لكن أحدا لم ينظر اليه . رجع إلى المدخل وقد تكوّم عليه ثلج جديد ثم نظر الى بشىء من الغضب وقال أنت أجنبى ، أليس كذلك ؟ هززت رأسى فقال عندكم أوغاد بهذا الشكل ؟ لا يتوقفون حتى مع هذا الثلج ؟ قلت عندنا شمس . سألنى وما الذى جاء بك الى هنا ؟ أشرت بإصبعى إلى السماء فضحك .

فى المكتب قال لى رئيسى الأجنبى وهو يلوح بيديه «شوية . . شوية» ، وكان يعتقد أن هذا يعنى بالعربية أننى جئت متأخرا . قلت أن هناك ظروفا تحدث . ولكنه كان سعيدا لأنه تكلم بالعربية ولأننى فهمت . سألنى عن صحتى ، هل هى جيدة ، فقلت نعم . وعندما قابلت فتحى سألنى إن كنت قد قرأت فى الكتاب ، قلت لا . هزّ رأسه فى حزن وقال خسارة ، روحك شفافة . ثم دفع سبابته فى صدرى وقال يمكن أن ينبت بستان فى صدرك . قلت له إن صدرى مثقل بما فيه الكفاية فقال فى هذه التربة ينبت البستان . دفعت سبابتى فى صدره وقلت يكفى بستان واحد فى المكتب ، وانصرفت عنه .

فى المساء عدت إلى البيت .

كان الثلج على الرصيفين عاليا يمتد بساطا ناعما ولامعا على جانبى الطريق الأسود المغسول ، وكان يصنع من أغصان الأشجار العارية من الأوراق ثعابين بيضاء متعرجة وينقّط أوراق الأشجار القليلة التى تحتفظ بخضرتها بزهور

منيرة . كان هناك الدفء الذى يعقب الثلج وسكون . فى البيت لم أفتح التلفيزيون . نظرت من النافذة وكان الثلج فى كل مكان ، والسيارات المحاذية للرصيف قبباً بيضاء بلا معالم . كان صمت وحزن فجلست أتأمل حالى .

عندما طلبنى كمال فى التليفون قلت لـه إن الثلج قد وصل فقال لى إن هناك ثلجا يغمـر روحه . سـألته عن السبب فقال إنه اكتشف أنه مرت عليه عشر سنين وهو يعمل فى بنوك هذه البلدة ، وقد تزوج واحدة من البلد طيبة وجميلة ، وحصل على الجنسية منها والناس تحسـده لذلك ولكنه تعيس جدا . سألته مرة أخرى عن السبب فقال أليس عمل البنوك نوعا من الربا ؟ هناك شىء قلق فى ضميرى . قلت له ألاّ يهتم وأننى أرسلت له الكتاب فى البـريد وإذا كـانت روحه شفـافة فسينبت لـه بستـان فى صدره . ضحك وقال حرارتى مرتفعة لأننى تعرضت للبرد وأكلت زبدة بالثوم وأظن أن روحى الآن كثيفة . قلت له خذ حبة أسبرين ونم .

فى الصباح لم أذهب إلى العمل .

كان ذلك يوم السبت ، لكننى صحوت فى نفس الموعد كأيام العمل وأخذت وأنا فى الفراش أرتب فى ذهنى الأشياء التى سأفعلها . سـأشترى خبـزا وأكلا يكفينى بقيـة أيام الأسبوع . سآخذ ثيابى للمغسلة . فى المساء سأذهب الى السينما . قبل ذلك سأكلم كمال فى التليفون لأسأل عن صحته ولأقول لـه إننى لن أكون فى البيت هـذا المساء . وعندما استقر رأيى على ذلك نهضت من الفراش .

نـظرتُ من النافـذة وكان الثلج كـما هو ، لكنـه فقد بريقه . ووسط الرصيف كان هناك ممر موحل منقوش بآثار الأقـدام يشق الثلج المتصلب ، وتحت الـرصيف كـانت أكوام أخرى من ثلج موحل كسحها الكناسون فى الليل من وسط الطريق ، وقدّرت من طـريقة لبس المـارة القليلين مشيتهم برؤوس محنية وأيـديهم فى جيوب معـاطفهم أن البرد شديد .

تدثرت جيدا قبل أن أنزل ولكننى كنت أعرف أنه لا علاج لأهم شىء : الأنف والأذنين ، أحيانا أرفع الكوفية حتى أنفى لكننى أشعر باختنـاق وأشعر أيضـا بالبـرد فى قمتى . فى الـظروف العـاديـة يفيـد المشى الـسـريـع أو الجـرى ، ولكن هـذا مستحيـل مـع وجـود الثلج عـلى الأرصفـة . بالـرغم من ذلك كـان لابـد من النـزول ، ففوضت أمرى الى الله ومن قبيل الاحتياط لبست جوربين ثقيلين . قررت أن أبدأ بالمغسلة فحملت ثيابى فى كيس ونزلت .

كانت تلك المغسلة محلا للخدمة الذاتية وفيهـا حوالى عشر غسالات . تضع نقودك وثيابك وصابونك فى الماكينة وتنتظر الى أن تنتهى أو تنصرف ثم تعود فى موعد الانتهاء . وفى المحل موظفة واحدة تراقب سير الأمور وتبيع الصابون فى أكـواب لمن ليس لديـه . وعندمـا دخلت كانت كـل الغسالات مشغولـة وهناك سيـدة عجوز من أهـل البلد تجلس منتـظرة على كـرسى وإلى جوارهـا كيس ثيابهـا . جلست أيضا على مقعد خال أنتظر ، ولكن تيارا خبيثا كان يتسرب من الفتحة الرفيعة بين ضلفتى البـاب الـزجاجى فقمت وأخذت أتجول بين الغسالات . رحت أنـظر إلى عيونها الزجاجية الدائرية محاولا أن أفهم من طريقة خضّ الثياب ودرجة نظافتها أنها أوشكت أن تفرغ . من مكانى سمعت السيدة العجوز تقـول بصوت حـاد سآخـذ أول غسالة تنتهى . لم أنـظر إليها وواصلت تجـولى بحثا عن الدفء .

دخلت لفحـة من الهواء البـارد ودخل معهـا رجـلان افريقيان يحمل أحدهما كيسا مملوءا بالثياب والآخر كيسا فارغا . كـانا يتكلمـان لغتهما ويضحكـان . توجهـا إلى إحدى الغسالات وكانت قد توقفت عن العمل بـالفعل فأدار أحدهما زرار التجفيف ووقفا ينتظران .

مرة أخرى قالت السيدة العجوز بصوتها الحاد المرتفع سآخذ أول غسالة تنتهى . كانت نحيلة طويلة الرقبة ، لها عينان ملونتان خاملتان ، حدقتاها دائرتـان رماديتـان فى جوف كل منهما دائرة كستنـائية صغيـرة . وكان وجههـا المعروق يلمع كأنه مدهون بالزيت .

التفت اليها الافريقى الذى يحمل الكيس الملآن وقال لها بلهجة رقيقة حضرت هنـا مع صـديقى من قبلك يا مدام . واتفقت مع الآنسة أن آخذ غسالة عنـدما ينتهى هو . قال هذا وأشار للفتاة التى كانت تجلس الى منضدة صغيرة فهزت رأسها تؤمن على ما قال .

وقفت السيدة وتحركت نحو الفتاة وقد اتسعت عيناها واحتقن وجهها وقالت ما معنى هذا ؟ أنتظر كل هذا الوقت ثم يأتى من يأخذ دورى ، وزنجى أيضا ؟

احمرت عينا الأفريقى وتقدم منها خطوة وهو يقول بصوت خفيض:
- ماذا تقصدين بذلك ؟

تراجعت خطوة وقالت - فى هذا البلد نحن نحترم النظام ، لسنا كالبلاد التى . . . قاطعها وهو ما يزال يقترب منها - لا يعنينى نظامك ولا بلدك ، ماذا قلت ؟

تراجعت خطوة أخرى وهى تقول - ماذا قلت ؟ ألست بالفعل زنجيا ؟

قال وقد أصبح وجهه فى وجهها - نعم وأنا فخور بذلك فقولى ماذا تقصدين ؟ قالت لك الآنسة إننى جئت قبلك فما دخل زنجيتى بذلك ؟ قولى ماذا تقصدين .

جلست مكانها فجأة وقالت بصوت يكاد لا يسمع - لا شىء .

فجأة مال الإفريقى بجذعه إلى الخلف وأخذ يقهقه وهو يقول - إذن فأنت لا ينقصك الأدب وحده ولكن الشجاعة أيضا . الأدب والشجاعة . . .

جذبه صديقه من يده وهو مايزال يقهقه وأخذا مرة أخرى يتكلمان ويضحكان ، فانفجرت العجوز مكلمة لا أحد

- وعلى العموم فأنا لا أحب أن أستعمل هذه الغسالة ؟

قال الافريقى الذى كان يجمع ثيابه من الغسالة ويضعها فى كيسه متظاهرا إنه يبكى - يا للأسف . . . سأحزن جدا لذلك .

نظرت السيدة للفتاة التى تجلس خلف المنضدة وقالت لها - أرأيت ؟

قالت الفتاة وهى تتطلع للسقف - لا شأن لى بذلك

التفتت العجوز تبحث عن شخص آخر تكلمه لم تجد سواى فأدارت وجهها نحو الباب الزجاجى وهى تتمتم وتهز رأسها - ماذا جرى لهذا البلد ؟ ماذا جرى لهذا البلد ؟

بعد أن انتهيت من غسل ثيابى ، خرجت متجها الى المتجر لأشترى أشياء الأسبوع . كان وجهى ملتهبا عندما خرجت من المغسلة ، ومضت مدة قبل أن أشعر بالبرد وأضطر إلى ربط الكوفية حول أنفى .

وفى المتجر بينما كنت أجمع علب الصلصة والشاى والسكر قابلت فتاة مكتب البريد . كانت تدفع أمامها عربة فيها باقة ورد وعلب صابون وخضروات . ولما التقينا تطلعت إلىّ وعلى فمها ابتسامة مترددة ، فأدرت وجهى .

فى البيت طلبت كمال فى التليفون . سألته عن صحته فقال أن الحرارة هبطت ولكنه مازال يشعر بدوار . سألته إن كان الكتاب قد وصله فقال إنه تسلمه الآن وسيعيده الىّ بعد أن يقرأه . قلت له إننى لا أحتاج الى الكتاب ولا الى أى أرواح طيبة أو شريرة ويكفى أشرار البشر . حكيت له ما دار فى المغسلة ، وكنت منفعلا بعض الشىء لكنه ردّ بهدوء وقال ما أهمية ذلك ؟ أنا أعيش هنا من سنين وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب لكننى لا أهتم بذلك أبداً . أعتبر أننى أعيش فى صحراء وأن شقتى خيمة . خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبداًولا أعتبر أن هناك بشرا . هذا هو الحل المثالى معهم وليست هذه هى المشكلة . قلت له إذن ما هى المشكلة ؟ فقال نحن . المشكلة فى داخلنا لكنى لا أعرفها . أبحث عنها طول الوقت لكنى لا أعرفها . هل تعرف تفسير الأحلام ؟ قلت أجرب . قال بالأمس حلمت أننى قابلت معاوية بن أبى سفيان وأننى كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعوه فى السجن مع طه حسين ، لكننى استطعت أن أهرب وركبت تاكسى فوجدت نفسى فى ميدان العتبة . قلت لكمال إن الخلاف كان مع يزيد وليس مع معاوية . فقال لى بشىء من الغضب:هو حلم أم حصة تاريخ ؟ ماذا تفهم منه ؟ فكرت لكننى لم أفهم شيئا . قلت له ماذا كنت تفعل قبل الحلم ؟ قال كنت أتمرن على الآلة الكاتبة الافرنجية . قلت هل يلزم هذا لعملك ؟ قال لا ، ولكنه شىء مفيد . قلت له إننى لا أستطيع أن أفسر الحلم فقال لا يهم ، هل عندك أخبار ؟ قلت لا .

فى المساء ذهبت إلى السينما . كان الفيلم لا ترافياتا . وقفت فى المدخل أنتظر خروج الحفلة وأحتمى بدفء الزحام . كنت أتفرج على صور الفيلم ، أرى كيف تصوّر المخرج غادة الكاميليا . وكانت كما أحلم بها نحيلة ،

جميلة ، ذات عينين سود اوين واسعتين . سمعت صوتا من خلفي هل تسمح ؟ التفتُ وكانت هي مرة أخرى بطابع الحسن في خدها . كانت تمسك سيجارة وتقربها من فمها وقالت هل تسمح أن تشعل لي السيجارة ، كانت تلبس بلوزة بيضاء من الصوف الثقيل عالية الرقبة وبنطلونا وبدا وجهها الخالي من المساحيق متوردا جدا ومرتبكا . كانت طفلة أكثر من أى وقت وبدا لي غريبا أنها تمسك سيجارة . ابتسمت لها وأنا أخرج الولاعة فقالت يبدو أننا نلتقي في كل مكان . قلت المدينة صغيرة .قالت إسمي آن ماري . قلت لها عن اسمي . ابتسمت وهي تحرك السيجارة بين أصابعها ، بسرعة وقالت قررت أن أواجهك . قلت لها بدهشة هل نحن في حرب ؟ فقالت لا ، لا تهتم . هل ستدخل الفيلم ؟ قلت نعم . قالت تحب لا ترافياتا ؟ قلت اعتدت أن أسمعها في أوبرا القاهرة . سألت في القاهرة أوبرا ؟ قلت كان . استمرت تحرك السيجارة بين أصابعها في عصبية ثم قالت هل لديك مانع أن نتكلم قليلا بعد الفيلم ؟ قلت سأكون هنا .

بعد الفيلم كانت موسيقى فيردى تملأني وذلك الحزن الرقيق الذى عرفته من أول مرة قرأت فيها غادة الكاميليا والذى يعاودنى كلما شاهدت قصتها . وكانت مع آن مارى احدى صديقاتها عندما خرجت من الفيلم . عرفتني بها فتطلعت اليّ بفضول ثم صافحتني وانصرفت . سرنا في الطريق البارد الذى كاد يصبح خاليا بعد أن تفرّق الخارجون من الفيلم . وكانت غادة الكاميليا لا تزال تملأني .

قالت تبدو حزينا .

قلت نعم

فقالت وأنا أيضا . تذكرت بيتا من الشعر يقوله هاملت عن الممثل الذى يبكى على مأساة بطلته ، من تكون له ومن يكون لها حتى يبكى عليها ؟ ثم راحت تهز رأسها وتقول : من تكون غادة الكاميليا لنا ومن نكون لها حتى نحزن عليها كل هذا الحزن ؟

قلت - أكثر حقيقة من الناس الحقيقين .

وغلبني البرد فسألتها - هل تقصدين مكانا محددا ؟

قالت - لا .

فجلسنا في أقرب مقهى .

كنا نجلس متقابلين الى منضدة صغيرة وأمامنا كوبا الشاى الساخن فقلت لها وأنا أبتسم - ها أنت تواجهينني ، فما هي المسألة ؟

ابتسمتْ هي أيضا وقالت - كان الأمر يحتاج إلى شيء من الشجاعة هذا كل شيء . لم أتعود أن أتكلم الى الأجانب . ثم أضافت بسرعة أقصد الأشخاص الذين لا أعرفهم .

ضحكت ضحكة صغيرة وقلت - أنا لست خجلا لأني أجنبي .

فانحنت على كوب الشاى وقد احمر وجهها وقالت - بالطبع . بالطبع . ولماذا تخجل ؟ ثم رفعت رأسها ونظرت الى وازداد وجهها احمرارا وهى تقول - أرجوك ألا تسيء فهمي . كان أبي قسا بروتستانتيا وقد علمنا أن نحبّ المسيح وأن نحب كل الناس في المسيح . أنا . . أنا لست كالآخرين .

قلت - هذا واضح . ولكن ألا تهتمين قليلا لأن هؤلاء الزبائن يراقبونك وأنت تجلسين مع رجل أجنبي ، ورجل ملون أيضا ؟

قالت وهي ماتزال تثبت عينيها الزرقاوين في وجهي :

- مطلقا . ثم أضافت بصوت خافت - وهذا ما يحيرني .

- ما هو ؟

- شيء يحدث . لا أستطيع أن أصفه . ربما تستطيع أن تساعدني .

سكتُ وبدأت أرشف الشاى منتظرا أن تواصل الحديث ولكنها توقفت عن الكلام أيضا وبدأت تشرب الشاى في صمت وهي تثبت نظرتها في المنضدة التي تفصل بيننا .

ثم قالت فجأة بصوت خفيض وكأنها تبذل جهدا للكلام - أرجوك إن شئت أن تحدثني عن نفسك . من أنت ؟ من أين ؟ أنا كما ترى من هذا البلد . أعمل في مكتب البريد . مات أبي وأعيش مع أمي . أحب السينما وأحب الموسيقى والقراءة . فمن أنت ؟ ماذا تعمل هنا ؟

قلت لها من أنا وماذا أعمل هنا .

قالت - وذلك الكتاب الذى أرسلته من عندى بالبريد . ذلك الكتاب ذو الغلاف المزخرف ، ما هو ؟

- كتاب عن الصوفية . صعب أن أشرح لك . أناس يعتقدون أن القلب هو الذى يفهم لا العقل . يمرّنون أرواحهم لكى تصفو قلوبهم .
- مثل الرهبان ؟
- ليس تماما . ولكنى فى الواقع لا أستطيع أن أشرح . لم أقرأ كتبهم ولا أفهمهم كثيرا .
- وأنتِ ما هى أفكارك ؟
سكتت .

استأنفت هى الكلام وقالت - فى وقت من الأوقات تمنيت أن أعتنق الكاثوليكية وأن أصبح راهبة . أحببت أيضا القديس فرانسوا الأسيسى الذى كان يحب الفقراء والمرضى . فى الواقع أنى أحتفظ بصورته فى غرفتى رغم أن أمى لا تحب ذلك .

ثم رجعت للخلف فجأة وقالت - هذا العالم يمرضنى . لا فائدة ، حاول ناس كثيرون ولكن لا فائدة . نفس الغباء فى كل العصور . نفس الكراهية ونفس الكذب ونفس التعاسة . فكرت أيضا أن أذهب إلى افريقيا ، ربما أساعد إنسانا واحدا ، فكرت . .

توقفت فجأة عن الكلام .

طفرت حبات من العرق فى جبينها ، فمسحتها بيدها ووضعت يدها على عينيها وقالت وهى مغمضة العينين - معذرة . أشعر أنى ضايقتك . رأيت وجهك يتغير عندما سألتك ما هى أفكارك فأرجوك أن تسامحنى ، لا أريد أن أتطفل عليك .

قلت - لا أهمية لذلك . فى الواقع كانت عندى أفكار فيما مضى ، لكنى الآن نسيتها . فى بلدى لم يكن أحد يحتاج إليها فقررت أن أنساها نسيت أشياء كثيرة . ولكنك قلت إننى يمكن أن أساعدك ، كيف يمكن أن أساعدك ؟ وقلت إن شيئا عنى يحيرك ، ما هو ؟ رفعت يدها من على عينها وظلت تنظر الى فترة ورموشها تختلج ثم قالت بلهجة عادية . هذا الشيء هو أنى أراك كثيرا جدا . فى كل يوم تقريبا مرة ومرتين . قلت لها - وما الغريب فى ذلك ؟ ما الغريب إذا كنا نسكن فى نفس الحى ونركب نفس الأتوبيس فى نفس الموعد ؟

قالت باللهجة العادية ذاتها - لا شيء . غير أننى أراك أيضا عندما لا أراك . أشعر قبل أن أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عينى أجدها هناك . أحيانا أتخيل هذا فحسب ولا تكون هناك ولكنى أكاد ألمسك .

قلت وأنا أحاول أن ابتسم - ربما كنت تحبيننى ؟

فقالت دون أن تبتسم - لا .

ثم حولت عينيها وقالت - سامحنى . فى الواقع أنى أكرهك .

ثم نظرت إلىّ . كان وجهها محتقنا ، وعيناها محمرتين وقد غادر ملامحها كل جمال . تطلعت الى عينيها . وكانت بالفعل تكرهنى .

(٢)

فى الأسبوع التالى أيضا ذهبت إلى العمل وعدت إلى البيت .

هبط ثلج جديد واشتد البرد .

ذهبت مرة الى فتحى فى مكتبه وقلت له:هذه الحياة تحيرنى فأرجوك أن تعلمنى شيئا . قال كيف أعلمك وأنا لا أعلم ؟ افعل مثلى . دع روحك تتفتح يوما ستكتشف أنت وسأكتشف أنا خلف هذه الصحراء تلك الأزهار الموعودة التى لا حد لجمالها .

قلت له هذا الكلام يخيفنى ولا يعزينى . أريد شيئا محددا . كيف وصلت أنت إلى هذا التوازن والسلام ؟ قال ألغيت إرادتى وسلمتها لصاحب الأمر . ولم يكن ممكنا أن نواصل الحديث .

كلمنى كمال فى التليفون عدة مرات . لم يذكر شيئا عن الكتاب لكنه قال لى ذات مرة إنه قرر أن يستقيل من البنك . وفى هذه الفترة كثرت الأحلام عند كمال . كان هناك شيء يتكرر بكثرة فى أحلامه : أنه يتعلم عزف الكمان . فى أحد الأحلام ضاع منه القوس الذى يعزف به واضطر أن يستخدم مسطرة ليواصل العزف . وفى حلم آخر كانت هناك لجنة ستمتحنه ولكن زجاجة الدواء الذى يساعد على العزف انكسرت وكانت جميع الصيدليات مغلقة فأراد أن يعتذر للّجنة ولكنه لم يجد الحذاء فدفعوه إلى المسرح دون حذاء ، وهكذا .

وفى نهاية الأسبوع دعتنى آن مارى الى بيتها لترد لى دعوة

الشاى كما قالت . كنا قد التقينا فى الصباح عدة مرات على محطة الاتوبيس وتبادلنا الحديث . طلبت منى أن أغفر لها صراحتها فى ذلك اليوم . طلبت منى أن أنظر للمسألة على أنها تعانى من أزمة نفسية لا علاقة لها بى . والواقع أنها كانت تحب واحد من مواطنيها ولكنه تركها منذ شهور . سافر الى الخارج بعد أن كانا قد اتفقا على الزواج ومن هناك بعث إليها اعتذارا . قالت انه كان يمكن ألا يعدها بالزواج وأنها كانت ستحبه وتبقى معه برغم ذلك . ولكن أن يعد وعدا لم يرغمه عليه أحد ثم ينكثه فهذا فى الواقع هو ما يمرضها . وهى تكاد تكون سعيدة لأنها تخلصت من شخص بهذه الأخلاق فى الوقت المناسب . ثم تكلمت عنى . قالت إنها تحاول أن تنظر للمسألة بمنتهى الموضوعية . كأنها تتكلم عنى أو عنها ولكن عن بشر آخرين ، وترجو أن أسامحها . هل تكرهنى لأنها رأتنى فى هذه الظروف ؟ هل أذكرها بذلك الشخص الآخر الذى أصبحت الآن تكرهه ؟ ولماذا ؟ هل لأن فىّ شيئا يشبهه ؟ ما هو ؟ هل لأنه سافر للخارج مثلا ؟ هى تعرف أن المسألة معقدة جدا وستفهم تماما إذا رفضت أن اساعدها بل وستعتذر لى وتشكرنى لأننى وافقت أن أستمع اليها . أما إن شئت أن اساعدها فسيكون هذا كرما بالغا منى وستقدر لى هذا الجميل .

فى نهاية الأسبوع التقينا على محطة الأتوبيس . كانت سحب داكنة تغطى السماء وتجعل النهار معتما وكان الثلج راكدا على الأرصفة وشرفات البيوت . وجاءت آن مارى فى الموعد ترتدى كالعادة بنطلونا وجاكتة بيضاء من الصوف تضع يديها فى جيبيها ، وتربط كوفية حول رقبتها . لم أرها أبدا تلبس معطفا أو فستانا . وبدت وهى تتقدم منى بخطوتها المترددة نحيلة وضئيلة وشعرت نحوها بإشفاق غريب .

قادتنى إلى بيتها تسكن عمارة قديمة ذات شرفات من حديد مقوس مشغول . كثيرا ما مررت أمامها فى الصيف ووقفت أتأمل شرفاتها الرقيقة وهى موشاة بزرع أخضر وزهور حمراء كبيرة . الآن كانت الشرفات عارية وقد تكومت نقط من الثلج على الأجزاء المحدبة من قضبان الحديد المقوس المتوازية .

لم نكد نقول شيئا حتى وصلنا إلى شقتها ، ولكنها ونحن نصعد السلم غمغمت باعتذار لأنه ليس هناك مصعد وهى تسكن فى الدور الثالث . فتحت الباب بمفتاحها وفى مدخل الشقة كانت هناك ستارة بيضاء ، عبرناها فدخلنا إلى صالة فيها مناضد صغيرة تعلوها دمى وتماثيل خشبية صغيرة على مفارش بيضاء مطرزة . كانت المفارش ناصعة البياض والمناضد الصغيرة والتماثيل التى تعلوها موضوعة فى أبعاد متناسقة تماما وسط زهور عفية ومعتنى بها . كانت زهور قرنفل كبيرة بيضاء وحمراء ووردية . وعلى جانبى الصالة كان هناك دولابان خشبيان بضلف زجاجية لها ستائر من الدانتيلا ، ويزدحمان بالكتب . ووسط الدولابين بالضبط مائدة خشبية مستطيلة تجلس إليها سيدة ذات شعر أبيض معقوص تلبس نظارة كبيرة العدسات وتقرأ مجلة . قالت آن مارى هذه أمى ، ثم تقدمت منها وقبلتها فى جبينها وقالت بصوت عال هذا هو . هزت أمها رأسها وابتسمت وقالت صباح الخير يا سيدى . فقلت صباح الخير . قالت آن مارى ارفع صوتك إنها لا تسمع جيدا . جلست على كرسى بجوارها وظللت ساكتا بينما كانت هى تحنى رأسها وتتطلع الى مبتسمة بعينها الزرقاوين الصافيتين اللتين ورثتهما آن مارى . تطلعت إلىّ طويلا من خلف العدستين الكبيرتين المنزلقتين على أنفها ، ثم قالت من افريقيا ؟ هززت رأسى فأشارت بيدها الى قناعين سوداوين مرشوقين فى الحائط يتوسطهما صليب خشبى وقالت أحب النحت الإفريقى . ضمت أصابعها البيضاء المتغضنة وأخذت تهز قبضتها وهى تقول فيه القوة ، ثم فتحت راحتها وحركت يدها حركة متموجة وقالت وفيه أيضا رشاقة ونعومة . ثم قالت من أين فى افريقيا ؟ قلت بصوت مرتفع أنا من مصر . رفعت حاجبيها مندهشة قليلا وقالت مصر ؟ تمنيت دائما أن أزورها . ذهب زوجى الى مصر فى سنة . . . فى سنة ، لا أذكر . لم نكن قد تزوجنا بعد ولكنى مازلت محتفظة بالصور . اعتمدت بيدها على المائدة وهمّت بالنهوض ولكنها توقفت لحظة وقالت أذكر أن زوجى قال لى إنهم فى مصر يجيدون السحر . قلت بدهشة السحر ؟ فهزت رأسها ، قلت وأنا أحاول أن أضحك ، ربما كان ذلك أيام سيدنا موسى . فقالت وهى ماتزال تعتمد بيديها على المائدة:شاهد زوجى أشياء ، فقلت ربما . نهضت من مكانها بصعوبة وفى هذه اللحظة عادت آن مارى تحمل ثلاثة أكواب من الشاى على

صينية وقالت بصوت مرتفع يكفى هذا يا ماما . فقالت أمها بنوع من الاحتجاج ولكننى أريد أن يرى هذا السيد الصور . وسارت ببطء محنية الظهر الى أحد الدواليب وفتحته . قالت آن مارى باعتذار وهى تضع أكواب الشاى على المائدة إنها لا تخرج كثيرا وعندما ترى أحدا لا تكف عن الكلام . فقلت لا يضايقنى هذا . وكانت أمها الآن تكلم نفسها وتقول أين ذهب ؟ أين يمكن أن يكون قد ذهب ؟ كان دائما هنا .

حملت آن مارى كوب الشاى الموضوع فى حامل معدنى وقالت تعالى . لنذهب الى غرفتى . فحملت كوبى وتبعتها .

كانت غرفتها صغيرة ومرتبه ، أثاثها حديث وبسيط على عكس الصالة وتشغل الحائط أرفف عليها كتب كثيرة . وكانت تتوسط أحد الأرفف زهرية طويلة من الكريستال فيها زهرة واحدة بيضاء كبيرة . وعلى الحائط كانت صورة القديس فرانسوا برأسه الحليق فى الوسط . وكان اللون الأبيض فى كل مكان ، المفارش وغطاء السرير وستائر النافذة الدانتيلا . وحين فتحت آن مارى ستارة النافذة ظهرت فى الخارج شجرة أرز تكون الثلج على غصونها العريضة الخضراء التى تشبه كفوفا مبسوطة ، ومن حولها أشجار تتشابك غصونها العارية المطلية بالجليد . جلست آن مارى على كرسى صغير بجانب النافذة ووضعت راحتيها بين ركبتيها المضمومتين وأخذت تتطلع للخارج .

قلت لها وكنت ما أزال واقفا عند باب الغرفة وكوب الشاى فى يدى ، المنظر جميل من نافذتك . تطلعت إلىّ مبتسمة وقالت شكرا ، لم لا تجلس ؟ وأشارت إلى مقعد مستدير بدون مسند أمام مرآة صغيرة ، جلست تكاد ركبتى تصطدم بركبتها ورحنا نتطلع من النافذة ونحن نرشف الشاى .

قالت دون أن تنظر فى وجهى بالأمس حلمت بك .

قلت أنا آسف ، ثم ضحكت .

قالت وهى تسدد إلى نظرة ثابتة لماذا أنت آسف ولماذا تضحك ؟

ما الذى يمكن أن أقوله عندما تخبرينى بهذه اللهجة الحزينة أنك بالأمس حلمت بك ؟

هزت رأسها وقالت أول من أمس أيضا حَلمت بك . حلمت أن صقرا كبيرا يضرب نافذتى بجناحيه ويتطلع إلىّ بغضب وهو ينقر الزجاج محاولا أن ينفذ منه ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه . صحوت من النوم وكنت أبكى .

لم أضحك ونكست رأسى .

قالت بهدوء - ماذا تفعل لكى يحدث هذا ؟

رفعت رأسى بدهشة وأنا أكرر السؤال ماذا أفعل لكى يحدث هذا ؟

- نعم

- أنت تعنين هذا السؤال ؟ تعتقدين أننى يمكن أن أفعل شيئا يجعلك تحلمين بى ؟

ضحكت آن مارى بعصبية ومدت يدها إلىّ فأخذت كوب الشاى الفارغ ثم قامت وخرجت ؟

خارج النافذة حط غراب على شجرة الأرز .

أخذ يطير متخبطا بين الغصون وهو يبحث عن غصن لا يغمره الثلج ، وحين وجده فرد جناحى حداده الأبدى وراح ينفضهما ثم أنكمش .

رجعت آن مارى وأغلقت باب الغرفة وقفت بجانبى ثم قالت فيم تفكر ؟

- لو قلت لك ستضحكين .

- إذن أرجوك قل . أتمنى أن أضحك .

- يحزننى أن هذا الغراب على تلك الشجرة تعيس . ويحزننى أن يكره الناس فى العالم كله الغراب مع أننى لم أسمع أنه أذى انسانا .

- تحزن للغراب وتحزن لغادة الكاميليا . ألا تهتم بأمرنا نحن البشر من لحم ودم ؟

- كففت عن ذلك منذ زمن .

- أما أنا فيحزننى أن تنهزم فى هذا العالم الرقة والحساسية وأن ينتصر الشر . يحزننى أن تموت غادة

الكاميليا لأنها أحبت وضحت ولكن يحزننى أيضا أن أعلم أن فى هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعاما ومرضى لا يجدون دواء ، وإذا وجدوا الدواء فان إلموت يخطفهم دون مبرر . يحزننى الموت بصفة خاصة .

- وكل ذلك كان يحزننى ذات يوم وغيره كثير . .

- ومتى فقدت اهتمامك بهذا كله ؟

- لا أذكر بالضبط . ربما منذ جئت الى هنا . ربما قبل ذلك بقليل وعندها قررت أن آتى هنا .

- وإذن فأنت الآن بم تبشر ، بالفناء ، بالعدم ؟

- ولا حتى بهذا .

ظلت تتطلع فترة من النافذة فى صمت ، ثم قالت بلهجة مختلفة وهى تشير إلى شجرة الأرز

- أظن هذه الشجرة فى بلدكم ؟

فقلت - لا ، ولكن فى ناحيتنا .

قالت - بعد اذنك . يتعبنى نور النهار الكابى الذى يشبه الليل . أفضل الكهرباء .

ثم أسدلت الستار فأصبحت الغرفة شبه معتمة ، لكنها ظلت تقف بجانبى ووجهها الى النافذة ثم قالت بصوت خافت .

- هل أنت واثق من أنك لا تستطيع مساعدتى ؟

مددت يدى وأمسكت يدها القريبة منى . كانت باردة كالثلج فأخذتها بين راحتى . انحنت وركعت على ركبتيها بحيث أصبحت تواجهنى وقالت بصوت خافت - من أنت ؟ وما معنى هذه الأحلام ؟ ولماذا تلازمنى ؟

قلت - من أنت ولماذا ظهرت فى حياتى وماذا تريدين منى ؟

اقتربت منى وهى تزحف على ركبتيها ثم قبلتنى فى جبينى . كانت شفتاها باردة كالثلج فأمسكتها من كتفيها ليتنى أستطيع أن أساعدك . ليتنى أستطيع أن أساعد نفسى .

ولكنها فجأة وبحركة سريعة جدا وهى ماتزال راكعة أمامى خلعت بلوزتها الصوفية وخلعت حمالة صدرها ودفعت نفسها فى صدرى وهى تحيطنى بذراعين متشنجتين وقالت - هيا ، ان كان هذا هو ما تريد فهيا . ها هو السرير .

أبعدت ذراعيها عنى بقوة وخرج صوتى مختنقا وأنا أقول ، لا ، ليس هذا هو ما أريد ربما تكونين جميلة . أنت بالفعل جميلة ، ولكنى لم أرك أبداً أكثر من طفلة .

ثم قمت والتقطت بلوزتها الساقطة على الأرض وأعطيتها لها .

تناولتها من يدى وقامت فجلست على طرف السرير ثم كومتها وأخفت فيها وجهها وأخذت تبكى بعنف وجسمها كله يرتعش وهى تردد - إذن قل لى . قل لى أرجوك ماذا تريد ؟ ماذا تريد ؟

- ما أريده مستحيل .

- ما هو ؟

- أن يكون العالم غير ما هو . والناس غير ما هم . قلت لك ليست عندى أفكار ولكن عندى أحلام مستحيلة .

- وما شأنى أنا بذلك ؟ لماذا أتعذب أنا ؟

وكيف أفهم أنا ؟ ما الذى أستطيعه ؟ قولى لى وسأفعله . أتحبين أن أترك هذا الحى ؟ هذه البلدة ؟

- هل سيساعدنى ذلك ؟

- وكيف أعرف ؟ إن كنت لا أفهم كيف أساعد نفسى ، فمن أين لى أن أفهم كيف أساعدك ؟

مدت ذراعيها تبحث عن أكمام بلوزتها ثم لبستها ببطء وظلت لفترة تجلس على طرف السرير صامتة متهدلة الكتفين ثم قالت بصوت خفيض - الآن فهمت كل شىء . نعم الآن أرى كل شىء ، ولكن ما أشد هذا الحزن .

- ماذا فهمت ؟

قالت بنفس الصوت الخفيض - هذا سرى .

ثم مدت يدها وهى ماتزال جالسة وضغطت زرا بجانب السرير فأضاء الغرفة نور كالمفاجأة .

تطلعت إلى وقالت - أرجوك أن تسامحني .

. ثم حاولت أن تبتسم وهى تقول - فى كل مرة أقابلك أضطر أن أعتذر لك . ولكن أعدك أن هذا لن يحدث بعد الآن .

كانت عيناها محتقنتين ولكن وجهها كان شاحبا جدا .

وعندما خرجنا من الغرفة كانت أمها تجلس فى مكانها إلى المائدة وهى تقلب فى البوم سميك الأوراق ولما رأتنى قالت بلهفة تعالى يا سيد ، وجدت الصور .

توجهت نحوها . كانت صورا قديمة . تلك الصور المائية التى يبدو فيها الداكن بنيا والفاتح رماديا . كانت لمعبد الكرنك والدير البحرى والأهرامات ولكنها أشارت إلى واحدة فيها رجل يجلس على سنام جمل يبرك على الأرض أمام الهرم . كان الرجل مستدير الوجه يلبس سترة داكنة وياقة بيضاء وكان يبتسم . وأمامه يقف ممسكا بمقود الجمل رجل يلبس جلبابا يبدو ذراعه النحيل من كم جلبابه الواسع . تطلعت إليه وإلى شاربه الذى يعلو فمه الواسع . إلى وجهه المقطب الحزين . كان يشبه أبى .

قلت للعجوز - هل آخذ هذه الصورة ؟

رفعت رأسها إلى وقالت وهى تثبت نظرتها فى وجهى دون أن تبتسم .

- أنا أفهمك تماما .

ثم أغلقت الألبوم فجأة وقالت - معذرة . لا يمكن أن تأخذ هذه الصورة ؟

وكانت آن مارى تقف هناك ، شاردة ، لا تتابع حديثنا ، تعتمد بيدها الى المائدة .

(٣)

فى الأسبوع الثالث ذاب الثلج ولكن بقيت بعض أكوام منه كالرمل بحذاء الرصيف . وظلت الغيوم فى السماء وظل نور النهار ضعيفا .

وفى هذا الأسبوع قال لى فتحى بقلق إننى ازداد نحولا يوم بعد يوم واننى يجب أن أرى طبيبا . قلت له أنه يستطيع أن يساعدنى أفضل من أى طبيب لو شرح لى كيف أفهم هذه الدنيا ، قال لى طبيبك أنت ولكن لا تقاوم . قلت له ليس هذا هو الكلام الذى يساعدنى فهز رأسه فى حزن .

استدعانى رئيسى فى العمل أيضا وقال لى نفس الشىء . قال لى إن صحتى «بسيطة تمام» ، وإنه يمانع فى اعطاء الاجازات هذه الأيام بسبب ضغط العمل ، ولكنه لن يرفض إذا طلبت لأنه لا يريد أن يفرط فى . شكرته وقلت له إننى لا أحتاج إلى اجازة .

اتصل بى كمال مرة فى منتصف الاسبوع وقال إنه يطلبنى كثيرا ولا يجدنى فأين أذهب فى المساء . قلت أخرج وأمشى . قال فى هذا البرد . قلت نعم .

لم تظهر آن مارى على محطة الاتوبيس فى أى صباح .

ذهبت مرة إلى مكتب البريد قبل أن أتوجه إلى العمل ، ولكنها لم تكن هناك أيضا .

وحلمت بها ذات ليلة وكانت فى الحلم طويلة الشعر تجرى على شاطىء بحر وهى خائفة وكأن شيئا يطاردها . وعندما استيقظت كان العرق يغمرنى وكنت أشعر بشىء من الخوف .

قرب نهاية الاسبوع اتصل بى كمال فى التليفون وكان منفعلا . قال انه فعلها أخيرا واستراح . قال إنه كان يعتقد أن كل ما يشكو منه الصداع ، الارق ، الكوابيس ، نوبات البكاء كلها ترجع إلى موجات الكهرباء ولكنه كان مخطئا . سألته أية كهرباء ، فقال ألا تعرف إنه فى هذا البلد توجد أعاصير كهربائية فى أيام معينة تؤثر على المخ ؟ قلت له إننى لم أسمع بذلك ، فقال هذه حقيقة معروفة ألا ترى أن كل الناس يتصرفون تصرفات غريبة ؟ قلت له إننى مندهش لأننى أراهم مع ذلك أذكياء فى تدبير أمورهم ، ناجحين فى أعمالهم ، أثرياء وصحتهم جيدة . فهل تصيب هذه الكهرباء أزاء معينة من المخ وتترك أجزاء أخرى ؟ هل تصيب أناسا وتترك آخرين ؟ قال لى كمال وهو مايزال منفعلا أنت تنظر إلى الأمور من السطح كل هذه الأشياء لعب من الكرتون . البيوت العالية والمصانع الهائلة والطائرات السريعة والمقابر ذات التماثيل والزهور . كل هذه لعب من الكرتون لا تخدع سوى الأطفال . أنظر إلى الداخل ولن تجد سوى خرائب . أنظر لمن يكلمون أنفسهم فى الطرقات . لمن

يجلسـون في المقاهي يحـدقون بنـظرات كعيون الأسمـاك الميتة . أنظر لهذه الوحدة والجنون والكراهية . مـا الذى يرغمنا على ذلك ؟ هذا الكون رحب ورائع لكننا ندفن أنفسنـا فى جلودنـا ، تعمى عيـوننـا عن النعيم الحقيقى والفرح الحقيقى ، فلماذا لا أفتـح عينى . لماذا لا أفعـل مثله . لماذا لا أقرأ الكتاب ؟

سألته ماذا سيفعل الآن فقال إنه استقال من البنك وإنه ينوى أن يعود الى مصر وينصحنى أن أعود معه . نبنى بيتا فى مكان ما فى الصحراء . خلفنا الخـلاء وأمامنـا البحر وفوقنا السماء . نعيش بعيدا عن التكـالب وعن الزحـام وعن شجار الأطفال الدنيويين الذين لم يعرفوا نضج العقل المجرب ولا براءة العمر البكر . نعيش ما بقى من عمرنا فرحة حقيقية فى ذلك النعيم السماوى .

شكرته وقلت له انى أتمنى له السعادة التى يريدها واننى سأفكر .

لم أنم جيدا فى تلك الليلة وفكرت كثيرا فى آن مارى .

فى الصباح نزلت مبكرا قبل موعد العمل وتوجهت إلى بيتها . كان الصبح قد بـدأ لكن الشوارع كـانت دامسة وأنوار الطريق ماتزال مضاءة .

رتبت كيف سأعتذر لذهابى فى هـذا الموعـد المبكر . بحثت عنها فى مكتب البريد ولم أستطع الاهتداء الى رقم التليفون فى الدليل فجئت لمجرد أن أطمئن عليهـا . ولم أكن أعرف إن كان هذا السلوك يعد خارجا أم مقبولا فى نظر أهل البلدة .

ضربت الجرس مرة . لم يرد أحد .

هل يحتمل أن تكون قد خرجت فى مثل هـذا الوقت المبكر ؟ سافرت مع أمها بعيدا ؟ ما الذى يمكن أن يكون قد حدث ؟

خرج رجل من شقة مجاورة يحمل فى يده حقيبة . تطلع إلىّ بفضـول ثم أدار المفتاح فى بـاب الشقة وتـوجـه إلى السلم ، لكنه لما رآنى أضغط الجرس مرة أخرى استدار وعاد إلىّ : قال - أعتقد أن أحدا لن يفتح لك . منذ ماتت الآنسة والمدام مريضة . .

الآنسة ؟ من ؟ كيف ؟

قال الرجل - ألا تعرف ؟ ربما كان يجب ألا أقول لك ، ولكن مادمت ستقابل المدام فربما يحسن . .

قلت مرة أخرى - آن مارى ؟ كيف ؟

قـال فى حزن - الآنسة أنهت حيـاتهـا . من شـرفـة البيت . فى قلب الليل . كنا . . . ولكن فى تلك اللحظة فتح الباب . فتحته السيدة العجوز بثياب النوم ، شعرها الأبيض مهوش حول رأسها وعلى كتفيها المحنيتين شـال أسود .

ولما رأتنى صرخت صرخة واحدة ورجعت للخلف .

قالت - هل جئت الآن من أجلى أنا يا سيد ؟ هل جاء دورى أيضا ؟

ثم أمسكت مقبض الباب وتهاوت على الأرض فرمى الرجل حقيبته وأسرع اليها ، وعدوت أنا ، عدوت على السلم وعدوت فى الشارع وعدوت فى المدينة .

لم أذهب للبيت ، لم أذهب للعمل ، لم أذهب لمكان .

ولكنى فى المساء كنت فى الفراش .

هل كنت نائما أم كنت مستيقظا عندما خفق فى الغرفة ذلك الجناح ؟ وهل كان صقرا أم حلما ذلك الذى رأيت ؟ مددت يدى . كنت أسمع الحفيف ومددت يدى . انبثقت أنوار وألوان لم أر مثل جمالها وحفيف الجناحين من حولى . ومددت يدى . كنت أبكى دون صوت ولا دموع ولكنى مددت يدى .

القاهرة : بهاء طاهر

القمر فى ظل النبع

سعيد الكفراوى

«الأرض جامده والسما بعيدة»

(جدتى)

قال الأب العجوز ، وكان وجهه مغضنا ، وحزينا :

-- لنذهبنّ .

نظرت فى عينيه الأم ، وكانت أيضا شيخة هرمة ، ضئيلة الجسم حتى يمكن صرها بطرحتها السوداء القديمة :

- نعم لنذهبنّ حيث المقابر .

دفعت هى الأم بابا كالحا فأن أنينا رفيعا انداح فى ظلمة قاعة (المعاش) التى انفتحت أمامها تهوم فى جنباتها ظلمة ، بينما ثَمّ ضوء ينفذ من ثقب بالشباك راسما دائرة من النور تبدد ظلمة الزمن الراكد داخل القاعة .

الفرن القديم يجثم وسط القاعة جمل بارك ، بفوهته الترابية وروائح حميّة أوانى اللبن تفوح مألوفة وحميمة . مصطبة يأخذها الجدار فى حضنه فى عناق قديم ودود ، يستقر فوقها صندوق خشبى له ألوان كالحة وممسوحة . عليه غطاء من خشب أبيض له ألوان كلحت بفعل الزمن ، ومسحتها يد الأيام ، عليه رسم لمحمل ، وطريق مقطوع بجرح غائر ، فى مكانه منذ عرس الأم ، منزويا فى الركن ، كلما امتدت له يد أتت أيام الحنين المنتهية .

خطت الأم داخل (بحراية) القاعة وهمست لنفسها :

- سبحان من له الدوام .

دفعت نسمة مفاجئة الباب فأن أنينا حزينا وراوح مكانه .

فرشت على الأرض - وبجوار الصندوق - منديل الأب المخطط . مدت يدها ناحلة الأصابع ، ورفعت غطاء الصندوق ، فهبط شعاع الشباك داخله ، دائرة حية من النور تتماوج بها آلاف الحيوات . زكمت أنفها رائحة الزمن القديم وتسارعت دقات قلبها . تناولت من قاع الصندوق «كعكات» و «عدّين» برتقال ، وفطيرة ماتزال ساخنة .

قالت أيضا :

- رحمة ونور على أرواح المسلمين .

نهضت وسحبت من تحت المخدة الكالحة اللون والمفروشة على سطح (الفرن) شمعتين . صرّت الشمعتين والبرتقال والفطيرة ، بمنديل الأب المخطط ، وعقدت أطرافه ، وحدقت فى الظلام حيث أخيلة كثيرة تذهب وتجىء أمام عينيها الكليلتين .

بكت عندما اصطدمت يدها بقماشات بنتها المطوية داخل الصندوق .

كأنما فى لمحة زمن ، فجائية ، انطفأ الشعاع ، كأنما شىء قد حجز ضوءه ، وكانت على حافة (الفرن) عروس تجلس بضفيرتيها المسترسلتين وصدرها الناهد ، كأنما الأم فى لمحة الزمن الفجائية هذه قد أحست بأنفاس بنتها ، وتأكدت مشاعرها أن روح البنت لم تبرح الدار بعد . لم تخف الأم ، واستدارت الى حيث الطيف ، هو الشعاع لم يزل ، والأم وسط (قاعة) المعاش شاردة .

خبط الأب العجوز الباب بعقفة عصاه ذات البزوز الناتئة ، المقطوعة من ذكر التوت القابع على حافة سكة المقبرة . خرجت الأم من شرودها ، وفتحت الباب ، وحدقت فى عقفة العصا ذات البزوز .

قال لامرأته :

- لنذهبنّ .

جففت دموعها بذيل طرحتها بينما يدها الأخرى تقبض عقدة المنديل الذى يسقط حتى ركبتها .

قالت :

- نعم لنذهبنّ .

كان بعد العصر شفقا ، وكان مرجا أخضر وبحرا صغيرا ، وطيرا فى الفضاء مغتربا ينوح فى سماء الله العالية ، أرواحا هائمة ، يضرب الفضاء بأجنحته ناحية المغارب وسط كومة من سحب دخانية تسبح بجو تكسوه برودة خفيفة . الهواء لم ينم بعد،يسفح أوراق الشجر فيأتى الحفيف كالسر ، كاللغة المبهمة . تبتعد عنهما البيوت ببطء خطوهما ، بينما يتسمع الأب دبة العصا ذات العقفة ، وذات البزوز ، على تراب الأرض ، الذى هو تراب المقبرة .

الطريق إلى المقبرة طويل مسكون بالأسى والبلد تتهيأ للدخول فى الليل . كانوا أناسا كثيرين يعودون ، وكانت الأم والأب يرون الأسبته وقد فرغت من رحمتها «البقية فى حياتك ياخالة» تلقى الكلمات ، ويحث الخطو، ولا ينهزم الزمن . مصارف المياه ذات المياه الخضراء الرائقة مملوءة بأخيلة الزرع . يندفع على الشط الآخر قط أسود العينين ، يموء بصوته المستفز . أطفال كثيرون فى صفوف يعودون مع أول المساء ، وقد حشى كل منهم (سيالته) برزق رحمة الخميس المعتادة ، تظهر سيقانهم الرفيعة من تحت أثوابهم فروعاً صغيرة لأشجار جافة .

ثمّ ولد صغير وحده . على التل وحده . ذلك التل الرملى المواجه للمقبرة حيث ورثه الزمن ، وحيث ورثوه هم . الولد الصغير ينظر كرة النار التى تعبر النهر ، وتغيب عند شباك النبى ، وترسل الليل كفنا للبيوت المنتظرة . دوّم الهواء الذى يشتد عوده ، والذى لم ينم بعد ، وعفرت سكة السروح ، واهتز ماء المصارف برعشة مفاجئة .

سألت الأم الصبى : «لماذا يقف وحده على التل ؟» قال لها : إنه يود ألاّ تغيب الشمس ، وقال لها أيضا : إنه يخاف الليل ، ويخاف المقبرة . حدثته عن الشيخ ، والظل ، والأيام التى لم يعد يتبقى من زادها الكثير .

وضعت الأم صرتها على الأرض . فكت العقدة ونادت على الأطفال العائدين :

- رحمة ونور يا خالة .

فردوا أحجارهم . كل أخذ نصيبه ، وعادوا من حيث أتت بهم السكك .

الولد وحده على التل يغرقه لون الشفق ، والأشجار تبدو على البعد محترقة ، بينما تلوح ظلال المقابر ، وأشجار المستكة ، والدندان ، والتمرحنة ؛ أشياء مألوفة فى الزمان والمكان .

نادت الأم على الولد الواقف على التل :

-رحمة ونور ياابنى . . تأخذ ؟

لم ينظر نحوها ، وخطا للأمام يحدق ناحية الغرب . رفع طاقيته فانهمر شعره الأثيث . اندفعت ريح فجائية ، وتكلم الشجر ، بينما كرة النار قد اختفت ، وشعر الصبى تطوحه الرياح ، يرقب بحيرة الدم المنداحة ، وقد تملكه سحر كالموت ، خلفه البلد كجلباب قديم شاحب . للريح صوت كالهزيم . اقشعر قلب الأبوين . أتى الأذان ، وكأنه قراءة ما بعد العشاء فى المسجد القديم .

تعب الأب من طول الوقوف . جلس مسندا ظهره إلى ذكر التوت العتيق ، بينما جلست الأم زوجته بجواره .

أخذت تقشر البرتقال للصبى الواقف على التل ، والذى ينظر المغيب بشغف كالموت، ، وتطوح الريح بشعره . امتدت يد الأب ، واجتزأ لقمة من فطير المنديل .

أتى المساء عوضا عن تعب النهار وخيبة المسعى ، ولم يعد يرى فى السماء أى طائر ينوح . صفرت الرياح ، وكنست وجه الأرض ، وطوحت شواشى الشجر .

– سبحان من له الدوام .

قالت الأم . رمشت عينا الأب ، وحدق فى النبع الذى يغيض ماؤه ، وانتظر لقفة النفس . قال :

– من ذا الذى يريد أن يموت قبل أوان موته .

أخرج الصبى الواقف على التل – الذى ينظر بحيرة إلى كرة النار والذى تطوح الريح شعره الأثيث – مزمارا قديما من نحاس ، عليه علامات ، وبدأ يعزف وحده على التل . تمدد الأب العجوز على الأرض بطوله ، مستقليا على ظهره ، يتسطح جسده النحيل على وجه الأرض ، بينما يده اليمنى مثنية تحت رأسه كأنها وسادة ، مثلما تعود أن ينام من قديم ، من طفولة المهد حتى اللحظة ، تحت السماء المكشوفة ، ولذعة برد الخريف ، فى أوائل أماسى الظلام ، حيث تأتى من البلد ، مع اندفاعات موجات الهواء الخريفية ، دقات طبول عرس تتتابع إلى قلب الأم الذى تسارعت ضرباته ، وتسلل إليه الخوف المفاجىء ، والحس بمقدم الليل المداهم .

صوت المزمار ، وظل الصبى ، والهواء العاصف .

سمعت صوت غطيط الأب ، فأخرجت شمعة ، وقسمتها نصفين ، وضعت عند رأس العجوز الراقد فى ظل الليل – زوجها – نصفا ، ووضعت عند قدمه نصفا . أشعلت النصفين ، لحظتها ارتفع عزف المزمار ، واشتد هبوب الريح الغربية ، فأطفأت الشمعتين ، وأسكتت صوت المزمار .

القاهرة : سعيد الكفراوى



الموت والحبّ

إحســان كمـــال

مرة أخرى تحدث له تلك الحالة . كان معه فى أتوبيس الشركة العشرات . شاهدوا ما جرى من أوله . عدا عشرات آخرين من العابرين تجمعوا من كل صوب ، فلم يحدث لأى فرد من هؤلاء أو أولئك ما حدث لفريد !

عندما تكررت لديه هذه الحالة فى بداية شبابه ، ذهب به والده لأكثر من طبيب ، فالطبيب الباطنى أشار بآخر نفسانى ، لكن بعد كل الفحوص والجلسات هز الطبيب الأخير كتفيه نافيا وجود أية علة نفسية .

– لا يزيد الأمر على رهافة مشاعره وربما مع الأيام ، كلما صلب عوده أكثر ، تماسكت مشاعره أكثر .

لكن ها هو ذا يقترب من السادسة والعشرين ، ولم تختف هذه الظاهرة الغريبة ، لا أحد طبعا يجب أن يكون متحجر المشاعر . لكن أن تصل رقة الأحاسيس بشخص إلى أن يغمى عليه لمجرد رؤيته الدماء – فى أى ظرف – فإنه يكون أمرا سخيفا غير مرغوب على الإطلاق !!

عندما حصل على الثانوية العامة بمجموع كبير هتفت أمه بسعادة :

– الرغبه الأولى كلية الطب .. طبعا ..

واعترض أبوه :

– بل آخر كلية ينبغى لفريد أن يلتحق بها هى كلية الطب . فكيف بالله عليك سيدخل المشرحة ؟! لم يقف به الأمر عند حد الإغماء لمشاهدة دماء إنسان . بل تعدى ذلك للحيوان ، كما شاهدته بنفسك ، عندما صدمت سيارة كلبا بالطريق منذ أسابيع ، بل إننى أعتقد أن ذلك سيحدث له إذا ما رآك يوما تذبحين فرخة .

– لكن الطبيب قال إن ذلك أمر سينتهى مع الأيام .

قاطعها :

– الطبيب قال «ربما» ولم يقطع بذلك ، ولو أنه قطع باختفاء هذه الحالة مستقبلا لما صدقته ، فمن ذا الذى يستطيع أن يضمن أى شىء ؟ والتحاق فريد ، بكلية الطب بناء على هذا الاحتمال ، مغامرة غير مأمونة . فقد يضطر للنكوص بعد أن يكون قد ضيع من عمره عدة أعوام .

لم توافق الأم على هذا الرأى بسهولة . استغرق الأمر من أبيه أياما وأياما ، اذ كان فريد نفسه ميالا إلى الأخذ برأى أمه ، لكن استطاع الوالد أخيرا إقناعهما باختيار كلية الصيدلة . ومرت أعوام الدراسة كلها حتى تخرج ، ثم عمل فى إحدى الشركات ، ومازال الأمر على ما هو عليه ، حتى بعد ظهر اليوم ، عندما شاهد الحادث الذى أودى بحياة شاب فى مقتبل العمر .

ويبدو أن الأقدار قد تعمدت أن يكون هو فى مقدمة المشاهدين ، كأنها كانت تعرض مسرحية تراجيدية فاجعة . . وإكراما له أعطته مقعدا فى الفوق لوج ، مع أن جلسته يومها - خلال رحلة العودة - جاءت فى منتصف الأتوبيس ، الذى سار فى أمان الله حتى اقترب من منزله ، قبل أمتار قليلة .

- ورغبة منه فى ألا يعطل زملاءه كثيرا قام من مكانه ، واتجه إلى المقدمة . وقف خلف السائق متأهبا لمدة ثوان ، ولم يكن باقيا على نزوله غير ثوان أخرى ، حين وقع الحادث .

ذلك الشاب - الذى كان قد لمحه من النافذة المجاورة لمقعده يسير بدراجته ، وهو يطلق من فمه صفير اللحن شائعا،يرتمى فجأة بدراجته تحت عجلات نفس أتوبيسه ، لتتناثر دماؤه على زجاج واجهته ، أمام أنظاره تماما !

على ما يبدو داست الدراجة حصاة صغيرة بالطريق ، اختل توازنها ، وسقطت مائلة أمام الأتوبيس ، وما أسرع ما ترنح فريد . لحسن حظه كان بعض الزملاء قد هموا من أماكنهم ليستطلعوا الأمر ، فتلقفوه قبل أن يسقط على أرض الأتوبيس ، كم أخجله ذلك عندما أفاق . ألا يكفى الهرج الذى سببه الحادث حتى يشغل الزملاء من حوله بحالته هو أيضا ؟

عندما بدأ يتمالك وعيه أعانه بعض أصدقائه على النزول من الأتوبيس ، متجهين به إلى منزله ، وهو يسير بينهم شاهد جثة الشاب وسط بركة من الدماء ، وقد تحطم رأسه ، فترنح مرة أخرى ، وكاد يغمى عليه ثانية !

لا يستطيع أحد أن يقدر مدى اللهفة والجزع اللذين أحسست بهما أمه ، عندما فتحت الباب لتجد ابنها محمولا من زملائه ، بعد أن كانت قد سمعت فرملة الأتوبيس الزاعقة ، وشاهدت من شرفتها تجمع الخلق .

فى فراشه راح ينتفض بشدة ، وعرقه يسيل ، وهو يهذى بكلمات متقطعة كما المحموم :

- غير معقول . كان ممتلئا بالحياة . فى ثانية واحدة ؟ ما هذا الإنسان ؟ يفعل كل شىء ، وأى شىء يتكلم ، يتحرك ، يقاتل ، يحب . فى ثوان يصبح لا شىء . لا شىء بالمرة . التمثال تحطم . هذا الشاب خرج لرزقه . القفص فى مقدمة دراجته ملىء بعلب السجائر ، ودعت له زوجته وأولاده ، وربما أمه . دعت له بالسلامة . كان يغنى . كان سعيدا . أحضر لأولاده بعض الفاكهة ، ليفرحوا بدخوله عليهم . لن يأكلوها تناثرت حبات البرقوق حول جثته . البرقوق كان أبيض . بعضه ظل على بياضه ، وبعضه أصبح برقوقا أحمر ، بعد أن تدحرج ليغمس فى دمه . كل هذا لأن حصاة صغيرة اعترضت طريقه ! حصاة صغيرة تنهى حياة إنسان ؟ حياة طويلة عريضة . كم حلم صاحبها بأعذب الآمال . حصاة صغيرة تغتال سعادة أسرة بأكملها ؟ ترمل زوجه . يتيتم أطفاله ؟ تشكله أمه ؟ جاءت الحصاة فى توقيت محكم . ولو أنها تقدمت مترا ، أو تأخرت مترا . . لربما اختلف الأمر . لو عطلت الإشارة أتوبيسنا ثانية واحدة أكثر ، ربما لم يقع الحادث .

أمه بجواره تلتقط حبات العرق من فوق وجهه بمنديل وهى تحاول تهدئته . تربت خديه ، تمسح على شعره ، ترطب وجهه بالكولونيا بعد جهد أفاق ، فأسرعت تقدم له كوبا من عصير الليمون ، يبدو أن حادث اليوم كان مروعا ، بصورة أقسى من جميع ما مر به من قبل . حتى إنها هى بذلت الكثير من الجهد فى محاوله إفاقته .

بعد الغذاء جلست على كرسى بالشرفة تستريح قليلا ، وتلتقط أنفاسها . ريثما ينتهى فريد من غسل وجهه . سمعت أقدامه تتجه ناحية الشرفة ، فأسرعت تنظر إلى مكان الحادث بجزع . خشيت أن تكون الجثة ما زالت موجودة ، فيقع عليها بصر فريد . وتنهدت بارتياح ، رفعت الجثة من الطريق . وحتى الدماء تطوع بعض فاعلى الخير بتغطيتها بالرمال لم يكن باقيا على مسرح الأحداث سوى سائق الأتوبيس ، وبعض العاملين بالشركة ، ممن كانوا يركبون معه ساعة وقوع الحادث ، ثم عدد من ضباط الشرطة والمرور . مسح فريد المكان بنظرة عابرة . ثم تعلقت عيناه بالموقع وهو يتمتم بذهول :

- من هذه الفتاة ؟ ليست ضمن موظفات الشركة ! وتمعنت الأم لتجد فتاة حسناء تمسك أوراقا تكتب فيها . ضحكت :

- هذه لابد صحفية .

عاد فريد يتساءل بدهشة :

صحفية ؟ بكل هذا الجمال ؟! إن مجرد وجودها فى أى مكان يعتبر حدثا رائعا . مع ذلك تختار العمل فى صفحة الحوادث ؟ كان الأولى بها أن تعمل بصفحة الفن ، أو صفحة الأدب ، أو حتى صفحات المرأه والطفل .

فعلا كانت الفتاة رائعة الحسن بصورة نادرة ، رغم ظروف وجودها فى هذا المكان . كانت تبدو . فى تحركاتها هنا وهناك ، كأنها تسير وسط مهرجان من البهاء والجمال . قالت الأم :

- إنها صغيرة جدا . ويبدو أنها فى بداية عملها .

قال فريد فى ضيق :

- ورغم الجهد الذى تبذله فإن أحدا من شهود الحادث لا يحاول مساعدتها؛الجميع يلتفون حول ضباط الشرطة . يبدو أنهم - وقد ضايقتهم هذه العطلة - يحاولون أن ينتهوا من شهاداتهم حتى يعودوا إلى منازلهم .

فجأة أشرق وجهه ، هتف لأمه :

- أعتقد أن من واجبى أن أدلى بشهادتى بدورى - لقد كنت أكثر شخص شاهد الحادث ، حتى أبرىء السائق المسكين . فقد رأيت بوضوح كيف فوجىء تماما بالدراجة تتعثر لترتمى أمامه .

حاولت أمه أن تمنعه من النزول :

- مضت فترة طويلة ، ولابد أن التحقيق قد قارب الانتهاء

لكنه صمم على الذهاب :

- أيضا . كى أساعد هذه الصحفية . تعرفين أن عندى روح المعاونة . واضح أن الفتاة ما زالت ناشئة ، فإذا عادت لرؤسائها بوصف كامل للحادث ، فلا شك سيقدرونها .

لدهشة الأم فتحت فمها دون أن تتكلم . وظلت على هذا الوضع حتى رأت ابنها واقفا بجوار الصحفية فى الشارع ! تعرف أن عنده روح المعاونة فعلا . لكنها تعرف ، أكثر ، حرصه على الابتعاد قدر إمكانه عن أماكن الحوادث ، فركت عينيها . هل ألقى بنفسه من الشرفة ؟ حقا إن شقتهم فى الطابق الأول ، ولكن ، كيف استطاع فى أقل من دقيقة ، أن ينزل الدرجات ، ويخرج من باب العمارة ؟

أخذت تتابعه بقلق وهو يشير بيديه ، ويتحرك يمينا ويسارا . خشيت أن يعاود تذكر المنظر الفاجع فتعاوده - بالتالى - تلك الحالة ، لكنها اطمأنت وهى تراه يروح ويغدو فى نشاط ، ويبدو أن حيوية الصحفية الشابّة قد انتقلت إليه ، ابتسمت لنفسها فى آخر الأمر .

ازدادت ابتسامتها عندما رأته يتجه مسرعا إلى كشك المرطبات القريب ، ثم يعود بمنتهى الخفة ، ومعه زجاجتان مثلجتان ، ضحكت وهى تتمتم فى داخلها :

- والله كلك ذوق يا فريد - البنت فعلا - بعد كل ذلك الجهد والعناء ، وسط هذا الحر اللافح ، فى أشد الحاجة إلى شراب مثلج ينعشها .

قالت ذلك وهى تتذكر نفسها تسرع إليه بالليمون المثلج عقب إفاقته !

القاهرة : إحسان كمال

حد الكراهية

مرسى سلطان

١ - البحر يبلل الشارع :

عاد الحوت وحده من الميناء .

ذهب مع « ملوك » وعاد وحده .

ظلت الحاجة عيوشة تلطم على صدرها وهى تسأل الحوت عن وحيدها :

- يا ندامتى يا محمود .. فين أخوك ؟ .. ملوك راح فين ؟

والحوت يواجهها صامتاً ، وهو يغطى وجهه المنكفىء فى كفيه ، وثمة دموع تتسرب منه عبر ذكريات عمره ، لتبلل وجنتيه كعرق بارد .

هو وملوك كبرا معاً يوماً بيوم . ماتت أمه فتلقفه حجر الحاجة عيوشه ، وأفسحت لـه مكاناً ليلهو إلى جوار « ملوك » ابنها الوحيد ، ووسط بناتها الأربع .

وسط المساكن الخشبية القريبة من البحيرة كان المنزل . فى الطابق العلوى كان يسكن مع أبوه الصعيدى عامل الشحن والتفريغ . أما الطابق الأسفل فكان بيت الحاجة عيوشة التى ذهب زوجها فى رحلة صيد ولم يرجع . وبين البيتين لم يستقر قلبه الصغيرّ أبداً . كان مشدوداً دائماً إلى بيت الحاجة وضجيج الأولاد . يلعب معهم ، ويختلط بهم ، وهى توزع عليهم الحلوى والفاكهة فينال مثلهم .

ما كان ليفضل أن يعود أبوه من الميناء حتى يجذبه من يده ، ويصعدان معاً السلم صامتين ، ويكون صوت انفراج الباب وغلقه مرة أخرى هو الصوت الوحيد الذى يعلق بذاكرته عن بيت أبيه .

بيت الحاجه عيوشه كان بيته ، وملوك كان أخوه .

صرخت الحاجة عيوشة :

- يا خراب بيتك يا عيوشة .

.. والحوت ملقى على الأرض يعفر نفسه بتراب الحوش ، ولا يصدر عنه سوى ذلك الأنين المكتوم لمن يخش البكاء :

- ازاى تيجى من غيره يا محمود ؟ دا اسمه كلام ؟

ملوك وحده ابنها وحدها . فى لحظة أحسست به يغادر أحشاءها .. ينفصل عنها ليكبر ويموت . أحست به رجلاً ذا جسد فارع بارد برودة الموت . لحظتها لطمت على خديها ، وأخذت تصرخ ، والحوت لا يزال راقداً يمزق منديله بأسنانه ، ويشنف فى نشيجه المستمر .

كانت النسوة يتجمعن متشحات بالسواد ، وبين دهشتهن وبين البكاء كن يلتففن حول الحاجة عيوشة ، وحول حميدة التى جاءت تهرول بجلباب البيت القطنى . وهى مطوحة بالذهول .

أما الحوت فقد ظل ملقى على الأرض حتى جاءه الرجال . أخذوه من يده ، وأفاقوه وهم يسألونه عما جرى .

وقبل أن يطفو « ملوك » جسداً ممزقاً فى اليوم الثالث وكان الحوت قد حكى حكايته .

« كانت السفينة التى حللنا رباطها فى السويس تتجة إلى بور سعيد فربطنا الفلوكة إلى سلمها ،وصعدنا إليها لتوصلنا . كانت معنا زجاجة ويسكى اسكتلندى وكنا جائعين . ولجأنا إلى المطبخ . أكلنا مع الطباخ ، وشربنا معه الزجاجة ونحن نلعب البوكر . وحين أفلسناه جن جنون الطليانى ، وأخذ يرطن بالسباب . عندها دفعه « ملوك » فى صدره فشهر سكينه على الفور فى الوجوه ، ودارت العركة . تطايرت الزجاجات ، وأوانى الطهى وضج الضجيج فى ليل المركب السهران . بدأ البحارة يتوافدون إلى المطبخ حتى وجدنا القبطان بنفسه بيننا يستطلع سبب الشجار . لم يستطع أحد ولا حتى الطباخ نفسه قول الحقيقة . لا شىء سوى الشتائم المتبادلة . فلم يكن أمام القبطان سوى أن يأمر بمغادرتنا السفينة وعلى الفور .

كادت الحادثة تنتهى عند هذا الحد ، لولا أن - أحدهم كان قد تسلل فى غفلة ووسط الفوضى ، وأرخى الحبل الذى يحفظ اتزان الفلوكة .

وهكذا كنا نهبط السلم ، وقد سبقنى « ملوك » حين أخرجت له رزمة النقود من جيبى فتراقص ضاحكاً . هششت له بالنقود فى وجهه فصرخ فرحاً وهو يقفز دفعة واحدة إلى الفلوكة التى مالت تحت قدميه لتسقطه فى مياه القناة . ضحكت وأنا أهبط بحذر إلى الفلوكة . كانت الخدعة لا تتجاوز أن يصاب واحداً منا بالبلل . أعرف أن ملوك يسبق الدرافيل فى البحر .

كنت أمد له يدى . وكان على وشك الإمساك بها ، لكنه ظل يلهو فى الماء حتى اقترب منا رفاص الباخرة الذى أخذ يجذبه . ألقيت له بالحبل لكنه لم يستطع مقاومة دوامة الرفاص العاتية . اختل توازنه فسحبته الدوامة ناحيتها ليغوص فيها ولا يظهر سوى مرتين فى أقل من ثانية ، ثانية اصطبغت فيها المياه باللون الأحمر لتعود على الفور لما كانت عليه من زرقة داكنة . لحظتها لطمت على عينى وأنا أحدق فى فقاقيع الماء ، وهى تلمع تحت الأضواء الآتية من مؤخرة السفينة التى تبتعد . أين ملوك ؟

صرخت وبكيت ، وألقيت بالنقود إلى البحر ، لكن البحر لم يعد ما ابتلع استنجدت بالباخرة الماضية ناحية الأفق ، لكنها تحولت إلى كتلة هائلة من الحديد الأصم .

ظللت أجذف وحدى وقد أصابنى الذهول بالعمى ، ولا أعرف كيف استطعت الوصول للميناء ؟ .

* * *

كنا نجلس - أطفالاً - على الرصيف المقابل للبيت الذى يكسوه الحزن . تتساقط إلينا الحكاية من الكبار كلمة كلمة ، لتتجمع أمام أعيننا كاملة . كنا نقترب من بعضنا حتى لا يفرق بيننا الموت ، كما فرق بين الحوت وملوك ، ثلاثة أيام ظللنا ننتظر حتى طفا ملوك فوق الماء مرة أخرى . أعادوه من الميناء داخل صندوق مبطن بالرصاص ،وما كنا نحاول ما قيل تصورا عن الموت . شاهدناه أمام أعيننا حين أدركنا استحالة رؤ ية ملوك إلى الأبد .

حمله زملاؤه على أضواء الكلوبات ليلاً . كانت الجثة قد تحللت . وكان بعضهم يرش النعش بالكولونيا هاتفاً بأن رائحته « هى المسك » .

ولزمن طويل كنا نخشى ملاقاة الحوت فى الطريق . انتابنا منه خوف غامض ، وكأن رائحة الموت رائحته .

وحين كانت عيناه تتلاقى بعيوننا لم نكن نشعر مطلقاً بأننا قد ظلمناه .

* * *

٢ - قطع الحبال :

مضت سحابات الحزن بحدادها الأسود بعدما تركت ظلالها فى القلب الذى يعتم لونه يوماً بعد اليوم . اختلط سواد العين ببياضها حتى أصبح الكون كله رمادياً ، فضاعت الروح ، وذابت الأشياء فى ظلالها .

ومن يسكت ذلك الجنون الحى الذى يعترى حميدة من بعد موت الحبيب ؟ .

قالوا لحميدة : « فكى عن أحزانك واخرجى . . فخرجت .

طرقات المدينة المستقيمة تقود دوماً ، إما ناحية القناة أو ناحية البحر . مشت الحزينة شارع الكورنيش وحدها .

الشارع الخالى دقت به أجراس « الثانوية بنات » فأفلت الباب جماعات البنات اللائى يرتدين الرمادى . كن يحتضن حقائبهن متجهات صوب المدينة . القلائل منهن مضين فى تسكع ناحية البحر لمقابلة عشاقهن المنتظرين فى الخلاء الذى تلفه دوامات الرمال والهواء .

فى الشتاء يصبح الكورنيش نظيفاً وخالياً ، وحين قطعته الحزينة لم تتوقف حتى أفاقت بمواجهة سور الميناء . انعطفت لتصعد الرصيف الحجرى ، وتجلس طويلاً ، وهى ترنو لمياه القناة الصافية الرقراقه :

– ترى ، هل سيطل علىّ وجه الحبيب نافضاً عنه الموت ومياه الغرق ؟ .

انتظرت طويلاً ، لكنها فى النهاية مضت لتعود للبيت .

كل هواء البحر كان يسكن صدرها حين دخلت البيت ، فلم تلبث أن أطلقته ، وهى تحطم كل مايقابلها من أشياء ، وحين دخلت غرْفة نومها كانت لا تزال مستمرة فى تمزيق ملابسها ، وهى تصرخ .

التم الجيران على صراخها ، ولم يستطع أحد الاقتراب منها حتى جاء الحوت . كان الحوت صديقاً لملوك وحميدة ، وكان ملوك حبيبها وخطيبها الذى اختطفه الموت قبل أن يدخل بها . كانت لا تزال تصرخ حين جرها الحوت من يدها وأغلق الباب وراءهما . صفعها والكل يسمع ، ثم ظلا يتحدثان معاً طويلاً حتى انصرف الجيران . وحين غادر الحوت غرفتها كانت حميده قد استسلمت للنوم العميق ، فانصرف الحوت دون أن ينطق بكلمة .

فى المرات التالية كانت ثورات حميدة تزداد هياجاً مرة تلو الأخرى . قالوا إنها جنت ، ولم يكن هناك من يستطيع أن يقترب منها فى تلك اللحظات سوى الحوت . كانت تخشاه رغم أنه لم يعد يصفعها ، بل كان يحضر لها الهدايا من الميناء ، ومن دكاكين « الافرنج » ، وأحياناً كان يصحبها للنزهة بعد ما تفيق من ثوراتها . كنا نراهما يسيران معاً متباعدين صامتين ، لكنها لم تلبث أن انتقلت لتقيم ببيته ، دون أن يدرى أحد متى تم ذلك .

* * *

قال بعض الرجال : « لقد فاز الحوت بالجميلة » .

أما النسوة فقد ندبن حظه لزواجه من تلك المجنونة .

وهمس آخر : إن الحوت هضم ملوك ، وتزوج بنقوده حميدة .

وقال واحد من العاملين بالميناء : إن حبال الفلوكة التى أغرقت ملوك كانت قد قطعت بسكين ، وإن الحوت ترك ملوك يغرق ، دون أن يحاول مساعدته .

وقالوا : إن الحوت كان يحب حميدة قبل أن يخطبها ملوك لنفسه .

كان الشك قد داخل صدور الجميع بعد ذلك الزواج ، ومن كان له عينان كان يرى حميدة الجميلة وهى تذبل يوماً بعد يوم ، وقد ثقلت يداها إلى جانبيها بذهب الحوت ، ولم يعد هناك من يحسد الحوت بعدما انزوى بالمقهى ، ولم يعد يفارقه . كان يزداد عصبية ونحولاً هو الآخر ، ولا يدرى أحد متى تحول الشك إلى يقين ، يقين بأن الحوت هو الذى أضاع ملوك ، وشاهد جميع الناس سكين الحوت ، وهى تقطع حبال الفلوكة ليسقط ملوك فى القناة ، وتضغط كف الحوت على رأسه ليغرق .

القاهرة : مرسى سلطان

المفتـــاح

يوسف أبو ريـه

فى واحدة من صحواته ، طلب الخروج إلى الصالة ، فأسرعوا إليه يقربون الشبشب من قدميه ، ويسندونه من الجانبين . أنزلوه بهدوء ليقعد على الكنبة وتجمعوا حوله ، لا يصدقون ، فقد انفتحت جفونه عن حدقته الغائمتين ، وراح يـدور بهما فى المكـان . تملّى السقف ، ونـظر جهة الحمـام ، وجهة البـاب الكبير ، ثم عـاد إلى وجـوههم المحملقـة ، وقعت عينه عـلى الأم ، فتأملهـا طـويـلاً ، زحفت بالقرب منه ، وأمسكت قدميه تدلكهما :

— سلامة عزايمك ياحاج .

كانت البنات على الكراسى ، وعلى درجات السلم ، وفـوق الحصـير ، يحبسن دمـوعهن يكتمن العـين بكف اليد ، أما الأولاد فقد مكثوا يرون المشهد متمـاسكين ، والولد الصغـير كان معـه على الكنبـة يطوق ظهـر الأب بذراعه .

وشردت الأم للحظة تخيلت حياتها المقبلة ، وحيدة مع ابنهـا الصغير ، فـالتفتت إليه بلهفـة ، بعـد أن قـطعت شرودها :

— وصى علىَّ ابنك ياحاج .. وصيه علىَّ .

دفعها الولد بيده ، وصاح فى وجهها :

إيه .. مفيش عقل ؟ ورفع الأب إليه عيناً متعبة ، فيها لوم شديد ، كأنه يقول :

هـا أنا ضعيف ومقعـد وقد انسحبت من بـدنى شدة الأب .

وكأنه يقول :

ها أنت تزعق فى وجهها وأنا بينكم ، فماذا أنت فاعل بعد أن أرفع من هنا ؟

بعد العشاء أطلب الخروج مرة أخرى ، ظنوا أنه يريد الحمام ، فرفعوه ، وعبروا به الصالة ، ولكنه انحرف نحو الباب الكبير ، واندهشوا : على فين يا آبا ؟

أشار بيده العظيمة :

— ماشى .. سيبونى .

لم يكن من الممكن أن يتركوه ليقع ، فأراحوه ، وساروا معه ، فأدخلهم حجـرة الجلوس ، ليقعد عـلى الكرسى الكبير ، خلع الشبشب ، ووضع ساقاً على ساق ، ثم بدأ يتأمل السقـف ، والنوافذ ، والأبواب والصور المعلقـة . همسوا فيها بينهم :

— خفف عنه يارب .

والولد الصغير بينهم يديم النظر فى وجه الأب الضامر ، وضعفه الذى يرعش البدن النحيل ، ويديم النظر فى الوشم حول أصبعه الكبير ، واسمه المكتوب على زنده ، وتذكر - فجأة - الدولاب والمفتاح . (كان الأب قبل سقوطه فى الغيبوبة قد ترك المفتاح ، وقال لا يفتح الدولاب غيره ، وأكدوا أنه يحفظ فلوس جنازته بين أوراقه القديمة ، عقد الولد المفتاح فى عروة القميص ، وعاش معه الأيام الأخيرة بقلق ، وحين يجد الأولاد الكبار الفرصة متاحة ، يحيطون به ويكلمونه عن فلوس الدولاب لمعرفة عددها ، فيعملون حسابهم ، الموت يتكلف مبالغ باهظة والحاج ليس بالرجل القليل ، لابد من تشريفه بسرادق كبير ، وفتح الدولاب كان مستحيلاً ، طالما الأب فى الحجرة .)

وها هم يلتفون حوله فى حجرة الجلوس ، قال لنفسه :

" فرصة . . افتح الدولاب وأرى ما به . ."

وتسلل فى غفلة من الجميع إلى حجرة الأب ، كان سريره فارغاً إلا من الملاءة المكورة فى ركن ومساندة المبعثرة .

رفع المفتاح من العروة ، وتقدم مرعوباً ، إلى القفل ، وما إن أدخل المفتاح فى ثقبه ، حتى كانت الأم من خلفه قابضة على يده بعنف :

- أنا امك . . حضيع

نفض يده منها ، وقال :

- لا يمكن . . الفلوس من حق الجميع .

فتح الدولاب ، ومد يده تعسّ وسط الأوراق المكدسة ، ولكن يد الأم المدربة خطفت الصرة المعقودة بإحكام ، ودستها فى فتحة الصدر ، فدب يده فى صدرها صائحاً :

- لا يمكن . . لا يمكن .

وهى تستغيث بضعف

- أنا امك . . أنا امك .

واستماتت على الصرة ، وصمم على إخراج الفلوس من صدرها ، فكتم أنفها وفمها بيده ، وحاصرها فى ركن الحجرة :

- لا يمكن . . لا يمكن .

وأخرج الصرة ، وعاد مرتعشاً بعد أن أحكمَ غلق الدولاب إلى حجرة الجلوس ؛ حيث كانوا مجتمعين حول الأب يحادثونه ، وهو يجيب ، وقف على الباب فألقى عليه الأب نظرة أرعبته ، فارتد بظهره ، إلى الصالة ، كانت الأم وحدها جالسة فوق الحصير ، تنوح ، وتلطم خدها .

يوسف أبو ريه



الهدية

مصطفى أبو النصر

كان كل شيء قد أُعد بترتيب محكم .

وقف « المدير » فى منتصف القاعة ، وأخذ يتأمل ما حوله بعين راضية . كان يقف بجانبه ، ولكن إلى الخلف قليلاً « الموظف » صامتاً وقد ضم ساقيه ، وزرر سترته ، وطبع على وجهه ابتسامة الامتنان ، منتظراً تعليق « المدير » على ما قام به من أعمال .

كان « المدير » كلما نظر إلى شيء هزّ رأسه علامة الإعجاب ، غير أن ملامحه الجامدة لم تكن توحى بأكثر من ذلك . والواقع أن « الموظف » كان يريد أكثر من هزة الرأس . كان يريد اعترافاً صريحاً بأنه قد أحسن العمل وأجاده ، على نحو لم يسبقه إليه أحد . ولكن هذا الاعتراف الصريح لم ينطلق من فم « المدير » .

بعد فترة التفت « المدير » إلى « الموظف » وقال له بصوت جاد ، ولكن به بعض الرقة المصطنعة - كل ما قمت به يدعو إلى الارتياح ، ولكن قل لى : هل قمت بكل هذا وحدك ؟

كاد قلب « الموظف » أن يطفر من بين ضلوعه فرحاً . وكما تقضى بذلك « الأصول » فقد كبت مشاعره ، وإنْ لم ينجح فى وأد ظل ابتسامة بدت على شفتيه ، وأجاب فى صوت خافت :

- لقد اعتدت على ذلك يا سيادة المدير ، كل ما فى الأمر . . .

وهمّ أن يستطرد فى الكلام ، غير أن « المدير » كان قد استدار وخطا فى اتجاه الباب الرئيسى . سار وراءه « الموظف » وقد أجهضت محاولته للتعبير عن ذاته . لم يكن يأمل فى مكافأة مادية ، إن الحجج التى تسوقها - دائماً الإدارة المالية ، جعلته يفقد الأمل - نهائياً - فى تقدير من هذا النوع . خفض « الموظف » بصره ، ونظر إلى الأرض . لم يكن ثمة ما يدعو للنظر إلى أعلى ، فالمدير الآن فى طريقه للخروج من القاعة بعد أن عاين كل شيء ، وأعجب بكل شيء ، واطمأن إلى أن التنظيم على أحسن ما يكون . وهكذا انتهت مهمته ، ولم يعد للكلام معه أدنى حاجة .

خرجا من باب القاعة . وقف « المدير » ثم استدار ونظر إلى الموظف :

- الآن تم إعداد كل شيء ، أليس كذلك ؟
- بلى ، يا سيادة المدير .

قال « المدير » ضاحكاً لأول مرة ،ومتبسطاً فى الوقت نفسه :

- كلا ، إن أهم شيء لم يتم بعد .

غاص قلب « الموظف » ومرّت بمخيلته صور

الواجبات التى كان عليه أن يقوم بها ؛ فوجد أنه أنجزها جميعاً . ترى ما هو ذلك العمل الذى لم يتم بعد ؟

ولكن « المدير » - فيما يبدو - قد لمح على وجهه اضطراباً مفاجئاً ، فقال له :

- اطمئن ، لقد قمت بما كُلفت به على أكمل وجه ، ولكن لم يبق إلاّ شيء واحد ، أريدك أن تنتبه إليه ، فهو رأيى - أهم الأعمال .

تنفس « الموظف » فى ارتياح ، وانبسطت ملامحه :

- أنا تحت أمرك .

قال المدير وهو يستأنف سيره :

- اتبعنى .

امتلأ رأس « الموظف » بالأفكار : لقد أشرف على وضع المائدة الطويلة على المنصة ، وكُسيت بمفرش جديد من الجوخ الأخضر ، وفى وسط المائدة وضعت زهرية الورد البللورية ، وقد أوصى بإحضار الورد قبل بدء الحفل بربع ساعة فقط ، حتى لا يعتريه الذبول . أمّا الكراسى فقد أمر بطلائها ، وخاصة الكرسى الكبير ذى الذراعين والذى وضع فى المنتصف تماماً ليجلس عليه « المدير العام » ، وبالنسبة لأرضية القاعة فقد بُسطت عليها سجاجيد كبيرة قرمزية اللون ، أحضرت خصيصاً من المخازن لهذه المناسبة السعيدة ، ومن جهة أخرى فقد أشرف أيضاً على كل ما من شأنه أن يجعل من القاعة عبارة عن مهرجان من الأضواء ، فعلى الرغم من أن القاعة مزودة بمصابيح كثيرة ، مما يجعلها مضيئة بدرجة كافية ، فإنه لم يكتف بذلك ، وإنما بإحضار مصابيح كاشفة توضع فى أقصى القاعة ، ويسلط ضوؤ ها على المنصة بحيث يبدو « المدير العام » واضحاً ومنيراً . إن إعجاب « المدير » بكل هذا ليس عبثاً ، بل إنه على ثقة من أن« المدير » نفسه لم تخطر على باله مثل هذه الترتيبات .

وصل « المدير » إلى باب غرفة مكتبه . كان الساعى يجلس على كرسى بجانب الباب ، فما إن رأى « المدير » حتى هب واقفاً ومدّ يده بسرعة مدربة ، وفتح مصراع الباب .

دخل « المدير » وبالسرعة نفسها ، امتدت يد الساعى - مرة أخرى - لتغلق الباب ، ولتحول دون دخول « الموظف » الذى كان قد توقف عند عتبة الباب لا يجرؤ على التقدم ، ولكن صوت « المدير » شلّ يد الساعى :

- تعال ، ادخل .

ارتد الساعى منتصباً ، مبعداً يده وسمح للموظف بالدخول :

- اغلق الباب خلفك .

دار على عقبيه ، وحين همّ بالاقتراب من الباب ، كان الساعى قد أغلقه . استدار ، وظل واقفاً فى مكانه .

كان « المدير » قد جلس أمام مكتبه ، وفتح أحد الأدراج ، ثم قال وهو يتأمل شيئاً فى داخله :

- اقترب ، اقترب .

دنا « الموظف » من المكتب ، ولكنه لم يجرؤ على الجلوس .

قال « المدير » :

- يجب أن أعترف صراحة بأننى معجب بكلّ ماقمت به ، ولكن سيزداد إعجابى إنْ أنت قمت بتنفيذ ما أكلفك به فى دقة ، فبدونه لا يكون للحفل أية قيمة .

تمنى « الموظف » أن يكون هذا الاعتراف أمام الجميع ، ولكن يبدو أن « المدير » مُصرٌ على أن يكون شكره له بعيداً عن أعين وآذان باقى الموظفين .

استطرد « المدير » :

- من البديهى أن مناسبة كهذه ، لا يليق أن تمرّ دون أن نقدم للمدير العام هدية خاصة ، أعنى مجرد تذكار بسيط . إن ذاكرة الإنسان سريعة النسيان ، على هذا جُبِل البشر .

بعد أن قال « المدير » هذا الكلام ، صمت لحظة متأملاً وجه « الموظف » ليستشف وقع كلامه عليه ، غير أن « الموظف » كان يقف جامداً كجدار ، وكانت ملامحه لا تنم على شيء إطلاقاً .

كبت « المدير » مشاعره ، واستأنف قائلاً :

- لقد اشتريت هدية للمدير العام ، لقد اشتريتها من مالى الخاص ، هذا ما يجب أن تعلمه . كنت أستطيع أن أضيف ثمنها على مصاريف الحفل ، ولكنى لا أريد أن أكبد الدولة مبالغ أخرى ، ثم إننى أردت من ذلك أن

تكون دليلا على مدى ما أكنه له من احترام وتبجيل .

قال هذا ، ثم دس يده فى الدرج ، وأخرج علبة مستطيلة الشكل مغلفة بورق أزرق سماوى ، وقد رُبطت بشريط ذهبى عريض ، ووضعها أمامه على المكتب ، وأخذ يتأملها فى سرور بدا واضحاً فى عينيه .

أراد « الموظف » أن يعبر - هو الآخر - عن إعجابه :

- هدية رائعة .

بسرعة ، وكأن ثعباناً لدغه ، امتدت يد « المدير » إلى العلبة ، وغيبها فى الدرج ، وأغلقه فى دفعة واحدة .

- لا أريد لأحد أن يعلم بأمرها ، أريدها مفاجأة ، مفهوم ؟

هزّ « الموظف » رأسه :

- مفهوم يا سيادة المدير .

ولكنه - فى الواقع - لم يفهم - حتى الآن - سبب استدعائه .

تململ « المدير » فى جلسته ، ثم رفع عينيه يتأمل السقف ، ثم قال بصوت خافت وكأنه يكلم نفسه :

- إن ما يؤرقنى ، هو الطريقة التى سأقدم بها الهدية . أرى أنه من غير اللائق تقديمها هكذا ، سيكون ذلك شيئاً مبتذلاً .

خفض « المدير » عينيه فالتقتا بعينى « الموظف » . ظل كل منهما ينظر إلى الآخر . مضت فترة أدرك خلالها « الموظف » أن « المدير » ربما يستنجد به ، فاستشعر شيئاً من الزهو ، ونسى وضعه الحقيقى ، فقال بصوت عالى النبرة :

- إننى لا أرى أى ابتذال .

لم تعجب « المدير » هذه الإجابة ، بل لقد عدّ هذا مثل القول تدخلاً منه فيما لا يعنيه ، وعلى الفور تذكر أنه هو المدير ، وأن هذا الواقف أمامه ، ما هو إلاّ موظف لا يجوز له أن يدلى برأيه .

- اسكت ، انت لا تفهم شيئاً ، ثم إنك بالتأكيد لم تقدم لأى إنسان هدية من قبل . هل فعلت ذلك ؟

حينما وضعت أخته ابنتها ، قدّم لها قرطاً ذهبياً صغيراً جداً ، فى علبة من الكرتون ، أيام أن كان الذهب رخيصاً :

- كلا ، لم أفعل .

- إذن اسكت .

سكت « الموظف » .

بعد فترة ، بدا فيها « المدير » غارقاً فى التفكير قال :

- اسمع ،لا يمكن تقديمها بهذا الشكل ، لابد من صينية نضع عليها العلبة ، حتى تبدو الهدية ذات قيمة .

- ولكن ، من أين نأتى بها ؟

- استدع عامل البوفيه ، لديه صينية فضية .

- ولم ؟ سآتى أنابها .

غادر « الموظف » الغرفة ، ولم يلبث أن عاد حاملاً الصينية .

- ألم يسألك عن السبب ؟

- سألنى .

- ماذا قلت له ؟

- لم أقل شيئاً ، فقط ، إن سيادة المدير يريدها .

- إياك أن تكون قد قلت له السبب .

- لم يحدث .

- عظيم ، ضعها على المكتب .

تقدم « الموظف » وبحذر شديد وضعها على المكتب ، ثم تقهقر مبتعداً .

فتح « المدير » الدرج ، وأخرج العلبة ، ووضعها فوق الصينية . انعكست صورتها على سطح الصينية اللامع .

قال « المدير » للموظف بصوت آمر :

- اقترب .

اقترب « الموظف » .

قال « المدير » :

- لنجرب ، احمل الصينية وأرنى كيف سيكون المنظر .

- ماذا ؟ !!

- ألم تسمع ؟

- بلى ، سمعت .

- إذن ، هيا احملها .

حمل « الموظف » الصينية ، وظل واقفاً فى مكانه .
- الآن ، اذهب إلى نهاية الغرفة ، وتعال تجاهى لأرى كيف ستمشى بها .
- ماذا ؟ !!
- ألم تسمع ؟
- بلى ، سمعت .
- إذن هيا اذهب .

ذهب « الموظف » إلى نهاية الغرفة ، واستدار يواجه « المدير » .
- لا . . لا . . يجب أن تمشى فى بساطة ، ولكن فى خشوع واحترام .
- ربما سقطت العلبة من فوق الصينية .
- ستكون الطامة الكبرى .
- هل ما فيها قابل للكسر ؟
- لا شأن لك بما فيها .

شعر « الموظف » برعشة طفيفة فى يديه . حاول أن يتماسك .
- من المفروض أن أعرف ، حتى أعمل حسابى .
- لابد أن تعمل حسابك ولو لم تعرف ما بداخلها .

أجاب « الموظف » مستسلماً :
- أمرك .
- تقدم نحوى .

سار « الموظف » فى خطوات قلقة بطيئة مترددة .

خطوة ، خطوة ، خطوة .
هب « المدير » واقفاً .
- ماهذا ؟ هل هذه مشية ؟ امش فى ثبات ، وفى الوقت نفسه فى بساطة .
- إننى ، إننى أخشى .
- لا تخش شيئاً ، هيا تقدم .

عاد « الموظف » يمشى بالطريقة نفسها .
- كلا . . كلا . . أسرع قليلاً ، ولكن كن على حذر .
- ربنا يستر .

اقترب « الموظف » من المكتب ، وقدّم الصينية للمدير . كان « المدير » ما زال واقفاً ، فتناول العلبة .
- ما رأى سيادتك ؟
- لا بأس ، ستحمل أنت الصينية وفوقها العلبة ، ثم تتقدم فآخذ أنا العلبة وأقدمها للمدير العام . مفهوم .
- مفهوم ، والصينية ؟
- تعيدها لعامل البوفيه .

وجلس « المدير » وفتح الدرج ، ووضع العلبة فيه ، ثم أغلقه بالمفتاح .

كان « الموظف » ما زال واقفاً فى مكانه . رفع « المدير » نظره إليه متسائلاً :
- ماذا ؟ ! أتريد شيئاً ؟
- أنا . . لا . لا .
- لماذا تقف إذن ؟ هيا اذهب .

فى آلية ودون تفكير وضع الصينية على المكتب وهمّ بالانصراف .
- أنت . . أنت . . خذ معك الصينية ، وانتظرنى فى القاعة حتى يحين الموعد .

القاهرة : مصطفى أبو النصر

شىء للمستقبل

على ماهر إبراهيم

لم أنتبه إلى ملامح وجهه إلا عند اقلاع الطائرة . رغم أنه كان يجلس فى المقعد المجاور لى مباشرة . كان العرق يتصبب من جبينى وأنا أحاول ، دون جدوى ، أن أربط حزام المقعد اللعين ، حينما صك أذنى اليسرى عرضه المنقذ والمخجل ، ومد يديه قائلا :

- دعنى أربطه لك . . . هكذا

وبعدها لم يسكت أبدا . سلط علىّ نظارته السميكة الأنيقة ، ورذاذ لعابه ودخان سجائره الأمريكية ، وسألنى عن مقصدى ، ومهنتى ، وعنوانى ، وشرح لى نظام العمل فى المملكة ، ثم شرح لى نظام السكن ، والأكل والأسواق ، وما يشترى وما لا يشترى ، وكيف يباع ما يشترى ، ثم قال ملخصا :

- المهم أن تنظم نفسك من البداية

قلت : - يبدو أن حضرتك تعيش فى . . . المملكة منذ مدة

- عشر سنوات فى شهر شوال إن شاء الله

قلت :- مدة طويلة .

- فى الحقيقة أنا لم أعمل فى مصر سوى أربع سنوات بعد أن تخرجت ودخلت الجيش ، ثم تزوجت ، وسافرت .

قلت :- هكذا مبكرا ؟

(وأظنه فى تلك اللحظة قد استعاذ فى سره من شر حاسد إذا حسد) ، ولكنه قال باقتضاب :

- والله أتتنى الفرصة لأكون نفسى ولم أتردد .

بعد قليل كان قد سألنى عن أصلى وفصلى ، وعن زوجتى وأولادى ، وكيف تزوجت ، ومتى أنجبت .

أخيرا ، استطعت أن أوقف الاستجواب ، وسمحت لنفسى ، أن أسأله مقاطعا :

- والأسرة مع حضرتك ؟

- كلا ، الأسرة فى مصر ، أنت تعرف مشكلات الأولاد والمدارس ، كما أن زوجتى تعمل مدرسة . كان من الممكن أن أجد لها وظيفة ممتازة فى المملكة ولكنها فضلت البقاء مع الأولاد .

وتشجعت وسألته مرة أخرى :

- وحضرتك تزورهم كثيرا ؟

- فى كل أجازة ، ولكنى فى هذه المرة جئت لمصلحة خاصة ، ولكن للأسف لم أوفق . بيروقراطية عفنة . تصور يا أستاذ . عشرة أيام ضاعت فى البحث عن مقبرة .

- مقبرة ؟ !

- نعم والله مقبرة ، مدفن للأسرة . بحثت عن طريق المحافظة ، وحاولت عن طريق المقاولين والسماسرة ، وعرضت على الحكومة أن أدفع بالعملة الصعبة ، بالدولار والله ، ولكن عبثا .

قلت له - على كل حال ربنا يبعد عنكم كل مكروه ، أنت مازلت فى مقتبل العمر وهناك ما هو أهم . . .

لم يترك لى فرصة لأكمل عبارتى . من جديد سلط علىّ نظارته السميكة ، ورذاذ لعابه ، ودخان سيجارته الأمريكية ، وانهال على حديثه الرشاش الذى انتهى بالقطيعة :

- أنا يا سيدى مقدر لمسئولياتى ، وأريد أن أؤدى رسالتى كاملة : فى أول سنة دفعت خلو رجل فى شقة فسيحة بالدقى . وكلما ولد لى ولد أحجز له وهو بعد رضيع مكانا فى المدرسة الألمانية ، وأشترى له شقة تمليك ، وأحجز له سيارة «نصر» وأدبر له مبلغا لتعليمه ولمستقبله ، حتى البنات ، كل بنت لديها جهازها من الآن . هذه رسالتى فى الحياة ، أن أضمن لأسرتى حياة كريمة . زوجتى والحمد لله عندها من المصاغ ، والسبائك ما يكفيها هى والأولاد طول العمر . والآن بقيت مشكلة المقبرة ، فأنا من قرية قرب سوهاج ، ونحن الآن نعيش فى القاهرة ، والأعمار بيد الله كما تقول ولكن الرزق كثير والحمد لله ، فلماذا لا تكون عندى مقبرة بدلا من «الشحططة» !

شرد ذهنى عن حديثه ، وتذكرت أننى فى التاسعة والخمسين ، وأننى ليست عندى مقبرة ، وأن ابنتى الوحيدة ليس عندها جهاز ، ولولا خطوبتها من ذلك الطبيب المعدم ما استقلت وأنا وكيل وزارة قديم لأسافر إلى . . . المملكة ، وأدبر جهازها . ولكن قطعت تفكيرى دفعة قوية من الرذاذ أعادتنى صاغرا إلى حديثه المستمر :

- . . . أن تضمن لأسرتك حياة كريمة ، وتترك شيئا للمستقبل . . . ولماذا لا تكون عندى مقبرة مادمت مستعدا لأن أدفع ثمنها ، وبالعملة الصعبة ؟ بتعبى ومجهودى فى المملكة وقيت أسرتى مذلة الوقوف فى طابور الجمعية ، وعذاب المواصلات العامة ، ومدارس الوزارة . ولكن ها أنذا اكتشفت بعد عشرة أيام من الوسائط ، والتنقل بين السماسرة ، ومكاتب المحافظة ، أن هناك طابورا للمقابر . . تصور يا أستاذ ؟

غاظنى منه إصراره على هذا الحديث الذى يقلب المواجع ، وتذكرت الأزمة القلبية التى كادت تودى بحياتى منذ شهرين .

قلت : - أظنك تبالغ قليلا فى هذه المسألة . أتعرف ميتا لم يجدوا له مقبرة ؟ أم تراك تريد أن تضمن أيضا الموت والآخرة ؟

أظنه اشتم فى كلامى نبرة لم تعجبه . على كل حال لم يدع لى فرصة لأتم حديثى إليه ، والى سنواتى التسع والخمسين . رمقنى بنظرة تنم عن تهكم وشفقة فى آن معا . وقال بزهو صادق منتصر :

- يا أستاذ لقد حججت حتى الآن تسع حجات عن أبى ، وعن أمى ، وعن نفسى ، وسأظل أحج طالما كان لى عيش فى المملكة . أما سمعت عن ثواب الحاج فى الآخرة ؟

ثم قام غاضبا ، واتجه إلى دورة المياه ، وانقطع الحديث ، وانقطع الرذاذ .

باريس : على ماهر ابراهيم

الفريد فرج

الزيارة

مسرحية من فصل واحد

الشخصيات :

* نجمه صادق : ممثلة
* محمود سليمان : السفاح الشهير فى زى ضابط شرطة
* حسنين : عامل الريجيسير
* أحمد : البواب

الزمان : حول منتصف الليل

المكان : بيت نجمة صادق - مكان به تليفون

المنظر

فى الصدر غرفة صالون منزل الممثلة نجمة صادق . بها تليفون وأباجورة على قائم . فى صدرها شباك عريض يطل على حديقة ، وعليه ستارة إلى يمين المسرح ، بفاصل قصير ، حجرة النوم يبدو منها طرف السرير والتواليت وشباك ، فى يسار أعلى المسرح باب يفضى إلى المطبخ ، بينها فى يسار أسفل المسرح ، وعلى مستوى رأسى ، باب الشقة ، وإلى يساره مسافة تفصله عن الكالوس تسمح للواقف خارج الشقة بالظهور للجمهور .

ما إن يرتفع الستار حتى تدخل نجمة من اليسار ، فتفتح باب شقتها ، وتدلف إلى الصالون ، تضيئه بضوء متوسط ، ثم تنطلق بمرح ونشوة إلى غرفة النوم فتضيئها بضوء ساطع . تلقى بحقيبة يدها وهى تتنهد كمن ينهى يوم عمل شاق وناجح ، تهز قدمها الواحدة بعد الأخرى لترمى حذاءيها ، وتتجه إلى المرآة لتزيل آثار الماكياج .

يرن جرس التليفون فى الصالون . تتجه إليه نجمة فى نشاط ومرح ، وترفع السماعة كمن تنتظر تهنئة على نجاح) .

نجمة : (فى التليفون) ألو . . نعم ؟ إنت مين ؟ (**يكتسى وجهها فجأة بالجمود والانتباه**) مش فاهمة انت بتقول ايه . . . زعق شوية . . فهمنى من الأول . . حضرتك ضابط القسم ؟ سفاح . . (تضىء الأباجورة بيدها الطليقة) . . بيتى أنا ؟ . . (بصوت أكثر عمقا) يمكن حد بيهزر . . غريبة قوى . . .

لا لا لا ، أنا مستنياك . . حاضر . . (تضع السماعة وتلتقط صحيفة ملقاة على أحد المقاعد ، تقعد وهى تقرأ باهتمام أحد عناوينها الكبيرة) السفاح يهاجم ضحيته الخامسة بعد منتصف الليل . .

(تهمهم لحظات بما تقرأ ، ثم ترمى بالجريدة ، وتعود إلى غرفة النوم تستأنف إزالة ماكياجها ، وقد أصبحت واضحة الاضطراب .

بعد لحظة - كأنها تذكرت فجأة - تفتح درج التواليت ، وتخرج مسدسا صغيرا ، تقلبه وتعيده مكانه ، ثم تغلق الدرج . تتلفت حواليها بحيرة ، ثم تنطلق فى غرف البيت لتضىء كل أنواره ، تدير الراديو فى الصالون ، فينطلق صوت زاعق ، فتغير المحطة على موسيقى هادئة .

يدخل محمود سليمان من كالوس اليسار فى هيئة ضابط شرطة أنيق . يتحسس الجرس ويدقه ، وفى لحظة خاطفه نرى الجرس يسقط عن الحائط ، ومحمود ينتزع السلك ، بينما نجمة تطفىء الراديو ، وتسرع إلى الباب تنظر فى عينه السحرية ، ثم تفتحه فى الحال)

محمود : (قبل أن يدخل) مدام نجمة ؟

نجمة : انت اللى كلمتنى فى التليفون . . اتفضل . . أنا نجمة

(يخطو للداخل . . يجيل بصره فيما حوله بانتباه . . تلحظ أنه مهذب القول والإشارة ، كما ستلحظ فيه خصلة التلفت فجأة من وقت لآخر ، كأن أدنى صوت أو حركة ينبه فى نفسه حذرا غريزيا ، بينما عيناه طول الوقت تشعان بيقظة ملحوظة . . وفيها لمعة كالنشوة) .

محمود : (بصوت عميق لطيف) ما تنزعجيش يا مدام . . واجبى أطمنك أولا إن ما فيش أى خطر عليك . . البيت تحت حراسة مشددة . . مخبرين الشرطة محاصرين الجهة كلها . . إن جه الليلة أكيد حنصطاده . .

نجمة : (أكثر مما كانت راحة واطمئنانا) تفضل . . أنا لسه واخدانى الدهشة ومش فاهمة كويس . .

(تجلس على حافة أحد المقاعد وتشير له إلى المقعد المقابل فيجلس على حافته)

محمود : احنا وصلتنا إخبارية شبه مؤكدة أن السفاح محمود سليمان حيزور بيت حضرتك الليلة . .

نجمة : (بانفعال) إخبارية من مين ؟

محمود : . . . مصادرنا . .

نجمة : ليه ؟ اشمعنى بيتى أنا ؟

محمود : (وجهه هادىء ورزين . . بعد لحظة يشير بيده إشارة من لا يدرى)

نجمة : (تستدرك) أقصد أسألك . . هو حرامى يعنى ، يقصد السرقة ؟ والا قاتل . . والا مجنون ؟ . . (ثم تضبط انفعالها بحزم) والا ده نوع حيستجد من النقد الفنى ؟

(تضحك بمرح تجتهد ليخفى ما بقى من آثار اضطرابها) .

محمود : (يجارى ضحكتها بابتسامة جذابة) أو يمكن نوع جديد من الإعجاب .

نجمة : أنا قريت عنه فى الصحف ما فهمتش . .

محمود : (بلهجة قاطعة) مين يعرف إيه الدافع اللى بيحرك أى إنسان .

نجمة : الصحف بتقول . .

محمود : (يقاطعها) الصحف بتقول كتير يا مدام .

نجمة : بيتقال إنه . .

محمود : (يقاطعها ثانية) مين يعرف ؟ كل التكهنات جايز غلط ، وهو . . . مجرد راجل مضطهد .

نجمة : (باستنكار) مضطهد ؟

محمود : (بلهجة من قرر بحسم وفى الحال أن يغير دفة الحديث ، ليبدأ فى العمل) أفتكر نبتدى الإجراءات المعتادة . حد مع حضرتك فى البيت ؟

نجمة : جوزى مسافر فى الخارج .

محمود : شغال . . شغالة ؟

نجمة : أجازتها النهارده .

محمود : متوقعه أى زيارة ؟

نجمة : يوم أجازة الشغالة أصحابنا معتادين ما يزوروناش .

محمود : أبدا .

نجمة : الوقت متأخر دلوقت .

محمود : حد معتاد يخبط عليك بالليل ؟ جيران ؟
نجمة : الجيران مسافرين اسكندرية .
محمود : بواب ؟
نجمة : ده خم نوم .
محمود : بياع . . غيره ؟
نجمة : الحته مقطوعه زى ما انت شايف .
محمود : لازم هو رصد الظروف دى كويس .
نجمة : كان بيراقب البيت ؟
محمود : طبعا حضرتك ما لا حظتيش أى حاجة غريبه حواليك ؟ النهارده . . امبارح ؟
نجمة : أبدا . . (لحظة) زى ايه ؟
محمود : حد بيتبعك ؟ حد سأل عنك ؟ اتصالات مريبة فى التليفون ؟
نجمة : أبدا . . أبدا ما لا حظتش . . ولا حد لاحظ .
محمود : حد غريب واقف فى الشارع ، وانت خارجة قمت سألت عنه البواب ؟
نجمة : ما حصلش . .

محمود : فى الجراج . . فى المسرح . . منادى العربيات . . أى شخص غريب حد شافه قال لك . .

نجمة : أبدا . .
محمود : (يتنهد) هو شغله دايما دقيق .
نجمة : يبقى كان بيراقب البيت ويراقبنى . . وما حدش لاحظه . .
محمود : لازم . .
نجمة : طبعا . . آه . . ما دام دى شغلته . .
محمود : كل واحد يجب يتقن مهنته . .
نجمة : لكن لا . . كل مجرم كمان له زلة بتوقعه . .
محمود : إلا محمود سليمان . . للأسف . .
نجمة : محمود سليمان .
محمود : (متحفزا) نعم ؟
نجمة : المرة دى البوليس عرف نيته انه حيزورنى الليلة .
محمود : (يهدأ . . ثم يضحك بمرح) طبعا .
نجمة : (تجارى ضحكته) وحضرة الضابط قال : أكيد حنصطاده .
محمود : تسمحى نمر على منافذ البيت سوا . . الأبواب . . الشبابيك . .
نجمة : تفضل . . (وتنهض)
محمود : (وهو ينهض) الباب الورانى .
(يخرجان من باب يسارا على المسرح وهما يتحدثان من الخارج)
نجمة : (من الخارج) دايما مقفول بالترباس . . (صوت ترباس يفتح ويغلق)
محمود : (من الخارج) والشباك ؟
نجمة : (من الخارج) عليه حديد . . **(صوت فتح وغلق الشباك)**
محمود : (من الخارج) أودة السفرة .
نجمة : (من الخارج) الشباك مقفول . . وده المكتب . . مقفول بقى له جمعة . .
(صوت فتح وإغلاق باب بالمفتاح) شباكه مقفول . .
(يدخلان . . هى تتقدمه دائما . . يتجولان حسبما يقتضيه الحوار ، وهى تؤكد ما تقوله باختبار الشبابيك أمامه)
محمود : أودة النوم ، حنسيب له ثغرة واحدة مفتوحة على الجنينة لإغرائه بالدخول منها . .
أحسن يكون شباك أودة النوم . . افتحيه حضرتك شويه صغيرة كأنك نسيت تقفليه . .
(تفعل) ده فى البوليس يسموه الكمين . .
(يضحك بمرح) . . عندك حاجه ثمينه يا مدام ؟
نجمة : زى ايه ؟
محمود : مجواهرات ؟ فلوس ؟
نجمة : حاجات بسيطة . . أنا مش من بتوع زمان اللى يحبوا الصيغة . .
محمود : من فضلك تمى على حاجتك .
نجمة : (بقلق) تفتكر يكون جه واتا بره ؟
محمود : نتأكد .
نجمة : **(تستدير إلى دولاب غرفة النوم وتفتحه)** الناس فى العادة بيفكروا ان الممثلة ياما هنا وياما هناك . . أوهام بتوحى لهم بيها

المظاهر . (أخرجت علبة أنيقة وفتحتها تتفقد محتوياتها وهو يرقبها) شوية حاجات دهب صغيرة . . والفصوص دى أكترها فالصو . .

محمود : (يتفقد محتويات العلبة بعينين ثاقبتين) وسام الفنون .

نجمة : (تخرجه وتفرجه عليه بمرح) أثمن حاجة عندى . .

محمود : (كأنه أفاق) ما تآخذنيش إذا كنت ما هنتكيش عليه أول ما دخلت . . ده وسام له معنى كبير . . مبروك . .

نجمة : (متشكرة . . وعندى أقل من ميت جنيه . . (تدس يدها فى الدولاب وتخرجهم ولم يزايلها المرح) آدى كل الثروة اللى فى بيت نجمة صادق .

محمود : حطيهم فى العلبة . . لا ، من فضلك ، ما تحطيش العلبة فى الدولاب . . ولا فى الأودة خالص . . خليها معاك دلوقت . .

نجمة : (حائرة بها) حفضل شايلاها كده . . لحد ما ييجى أديها له ؟

محمود : احنا فتحنا له شباك أودة النوم . . خليها معاك فى أودة الصالون دلوقت . . اتفضلى . .

(فجأة يرن جرس التليفون . . تجمد نجمة بينما يتحفز هو بكل أعصابه . . صمت . . فى اللحظات التالية يضىء ببطء أحد البناوير أو جزء من الصالة حيث نرى تليفونا معلقا على الحائط وحسنين يضع السماعة على أذنه)

محمود : (وهى تهم نحو التليفون)ما ترديش . . حضرتك منتظرة مكالمة ؟

نجمة : (تتوقف مكانها متوترة) لا .

محمود : تظنى إنه حد تعرفيه .

نجمة : مش عارفه . .

محمود : سيبيه .

نجمة : (بصوت خافت مضطرب) هو ؟

محمود : ممكن . .

نجمة : ويضرب تليفون ليه .

محمود : يتأكد من وجودك . . نايمه والا صاحية . .

حسنين : ايه ده بقى . . لسه ما روحتش . .

(حسنين يضع السماعة فيسكت الرنين . . . ما يزالان جامدين)

نجمة : سكت .

محمود : (يستدير فجأة) عندك سلاح يا مدام . .

نجمة : (تواجهه لحظة) . . لا .

محمود : (يصدر تعليماته بلهجة سريعة وموحية بالتنفيذ) مدام نجمة ، طفى الأنوار الزايطه دى . . خلى الأنوار البسيطة المعتادة تسيبيها وانت قاعدة فى الصالون تقرى .

(نجمة وهى ما تزال تحت تأثير التوتر تسرع هنا وهناك تطفىء الأنوار حتى لا يبقى غير ضوء أباجورة الصالون)

كمان . . كمان . . طفى من فضلك . .

(يلحظ ابتعادها فيجذب سلك التليفون بيد مدربة يقطعه ويخفى طرفه المقطوع بينما يواصل الحديث معها بنبرة ثانية)

نجمة : (تخفى اضطرابها بمرح متكلف) . . بنعمل ميزانسين .

محمود : علشان يكون مطمئن . . ولا يخافشى من حاجة . .

(يتظاهر بأنه يتهيأ للخروج وقد اكتست لهجته أدبا عميقا . . ورنة ودودة) مدام نجمة خليك هنا فى الصالون ، وأنا حكون جنب حضرتك على طول فى الجنينة . .

نجمة : (بانزعاج) لا حتخرج وتسيبنى ؟

محمود : (برقة تغريها بالإلحاح فى منعه) ما يصحش أزعجك أكتر من كده يا مدام نجمة .

نجمة : تزعجنى ! لا ياكابتن . . حضرتك تقعد معايا هنا . .

محمود : (يزداد ودا ورقة) أنا جنب حضرتك على طول فى الجنينة . . اطمئنى . .

نجمة : أطمئن أزاى ؟ ابعت لى حد الجراج يجيب عربيتى . .

محمود : ليه ؟

نجمة : أروح أبات عند حد من قرايبى . .

محمود : حاضر . . أروح أقول لهم فى الجراج . .

نجمة : (آمرة) انت ما تخرجش . . نادى واحد من المخبرين بتوعك .

محمود : (كالمتردد) ما اقدرش أنده للمخبرين من هنا . . جايز يكون قريب جدا من البيت فنلفت نظره . .
نجمة : (تضبط انزعاجها بصعوبة) قريب من البيت ؟ يبقى حضرتك تقعد هنا زى ما انت
محمود : (كمن يفكر فى حل) طيب تسمحى لى استعمل التليفون .
نجمة : تفضل .

(يتجه إلى التليفون وظهره لها ، وقد اكتسى وجهه استمتاع ساخر بالفكاهة وهو يدير القرص والسماعة على أذنه)

محمود : (فى التليفون بصوت خافت) ايوه يا أفندم . . كله تمام . . ما فيش حاجة لسه الهانم مصممة أقعد معاها فى البيت . . عند سيادتك الرقم إذا احتجتنى . .
حاضر يا أفندم (**ويضع السماعة . يواجه نجمة بابتسامة غامضة**) أمرك يا مدام .
نجمة : (**تتنفس الصعداء ، وبلهجة تنتفم بالسخرية**) أخذت الإذن .
محمود : سواء أنا هنا أو فى الجنينة انتى فى عهدتى يا مدام نجمة .
نجمة : (**بمرح من لم يسترد راحته بعد**) روحى فى ايدك يعنى ؟
محمود : (**ضحكة غريبة**) المحافظة على الأرواح والممتلكات دى مهنة ، زى الاستيلاء عليها . . مهنة .

(يواجه كل منهما الآخر وقد جلسا كأن كلا منهما يفحص الآخر للمرة الأولى . . لحظة صمت وترقب)

نجمة : موقف غريب !
محمود : فعلا .
نجمة : تقصد إيه ؟
محمود : حضرتك تقصدى إيه ؟
نجمة : إنت بتقصد إيه ؟
محمود : أنا كنت دايما زى ناس كتير باتمنى أقابل نجمة صادق ، واقعد معاها . . لكن ما تصورتش أملى يتحقق فى ظروف زى دى . . دى غرابة الموقف بالنسبة لى وحضرتك ؟
نجمة : الغريب فى تصورى أن الضحية بتنتظر الجانى . .
محمود : هو بينتظر الفرصة . .
نجمة : حينتظر كتير ؟
محمود : مهنته علمته الصبر . .
نجمة : وما علينا إلا أننا ننتظر معاه فرصته . . واحنا ساكتين . .
محمود : نقدر نتكلم .
نجمة : ولما يفاجئنا ؟
محمود : أنا سمعى حاد جدا . . إذا حد لمس شباك أودة النوم حكون سامعه (**يتجه نظرهما معا إلى الصندوق**)
نجمة : فيه واحد يضحى بحريته أو جايز بحياته علشان شوية حاجات زى دى ؟
محمود : يمكن الحاجات دى مش هدفه . .
نجمة : أمال حيكون إيه ؟
محمود : جايز تأكيد الذات .
نجمة : سرقتى أنا .
محمود : واحدة مشهورة زى حضرتك . .
نجمة : إيه الفرق . .
محمود : الصحف تحب تكتب أكتر لما يكون الموضوع سرقة نجمة صادق .
نجمة : وهو يحب الصحف تكتب عنه .
محمود : كل واحد يحب يظهر مهارته وشخصه للجماهير . . حب الشهرة . .
نجمة : سرقة للصيت بقى مش سرقة للغنى .
محمود : أو جايز . .
نجمة : جايز إيه .
محمود : حضرتك قريت المكتوب عنك النهارده .
نجمة : بمناسبة الوسام .
محمود : قريتيه كويس . .
نجمة : (**تتذكر فجأة**) آه . . (**تلتقط الصحيفة وتفتحها وتقربها من الأباجورة وتقرأ**) . .
مجد لا يستطيع أحد أن ينتزعه من نجمة صادق ولا السفاح نفسه . . إيه ده دى مجرد نكته . .
محمود : محمود سليمان يستفزه التحدى . . فغالبا

صمم أن الصحف تكتب بكره ، محمود سليمان يقبل التحدى وينتزع وسام نجمة صادق . .

نجمة : (تنفجر ضاحكة) ده يبقى مجنون ! يعمل إيه بوسام الفنون ؟

محمود : (ببساطة) هو كمان ممثل .

نجمة : ممثل ؟!

محمود : ما قريتيش إنه كل يوم بيظهر للناس بشكل وبهيئة جديدة . . وعمر ما حد كشفه .

نجمة : شغله بيلزمه بكده والا هو غاوى تمثيل ؟

محمود : كل واحد بيختار فى أداء شغله الأسلوب اللى بيغواه .

نجمة : يعنى غاوى تمثيل . .

محمود : عايزة رأيى . . هو أبرع ممثل فى مصر .

نجمة : ياه ! . .

محمود : كل واحد شافه أدى عنه للبوليس أوصاف مختلفة . . وكل واحد مثل عليه دور .

نجمة : جايز اللى مثل عليهم دول مغفلين .

محمود : أو هوعنده موهبة .

نجمة : للدرجة دى .

محمود : أى ممثل على المسرح أما يهوى منه الدور فى ليلة ميأثرش على شهرته . . . لكن ده الممثل الوحيد اللى إذا هوى منه دور فى ليلة . . . راحت حياته .

نجمة : ده صحيح . .

محمود : ما فيش ممثل فى العالم بيواجه حياته ومماته فى كل لحظة على خشبة المسرح .

نجمة : حقيقى .

محمود : ولا فيش غيره فى العالم ممثل موهوب وغاوى . . ما يقدرش حتى يحلم بالحصول على أى تقدير لموهبته . .

نجمة : فعلا .

محمود : علشان كده تلقيه لازم يحسدك على التقدير اللى أخذتيه .

نجمة : إذا جه ومثل على نجمة صادق أنا لازم حسقفله . .

محمود : ما أظنش .

نجمة : ليه لأ . .

محمود : جايز حتكرهيه .

نجمة : طبعا إذا . .

محمود : (يقاطعها مبتسما) ما فيش ضحية سقفت للص . . مهما كانت مهارته .

نجمة : طبيعى .

محمود : (مقاطعا وقد اتسعت ابتسامته)ما فيش حب للفن فى ذاته يا مدام نجمة كله حب مصلحة .

نجمة : (تضحك للمفارقة) كلامك غريب . .

محمود : الحياة نفسها غريبة ومحمود سليمان موقفه الليلة دى أغرب .

نجمة : لكن مع ذلك أنا من يوم ما قريت عنه فى الصحف . . جذبتنى حكايته .

محمود : ناس كتير . .

نجمة : وأنا بنوع خصوصى . . مش حتصدق .

محمود : مصدقك . .

نجمة : لما سمعت إنه زار القصر العينى ، رحت لدكتور صاحبنا شافه علشان يحكى لى عليه . . قال لى كلام غريب . . اللى سرقها فى جاردن سيتى رحت أزورها مع إنى ما عرفهاش . .

محمود : غريبه صحيح . . لكن ليه ؟

نجمة : حاسه إنه راجل وحيد . . راجل غريب عن الدنيا . . متمرد على حاجة . فى قلبه جرح مفتوح . . يمكن يكون مريض بمرض مالوش دواء . . عنده مأساة . . بيستصغر الدنيا . . بيستصغر الناس اللى لما تشوف واحد بيتألم بتسد ودانها . .

محمود : (يحاول ضبط اهتمامه)ده كلام هو طبعا يحب يسمعه من نجمة صادق .

نجمة : ومع ذلك ما أخبيش عليك . . أنا باكرهه . . باكرهه . . ومع كده بيصعب عليه .

محمود : لا مؤاخذه . . حضرتك . . ست . . والستات تحب الألغاز . .

نجمة : لا أبدا . . هو لغز بالنسبة لكل الناس . . بينه وبين الدنيا ألف علامة استفهام . . زى ما يكون عنده حاجة عايز يقولها . . لكن

أخرس . . فيستعمل مسدسه . .

محمود : (مستنكرا) أخرس . .

نجمة : علشان كده عايزه أكلمه . . عايزه أعلمه الكلام . .

محمود : (متشفيا) دلوقت ييجي .

نجمة : ربنا ما يجيبه . لو فى ظروف مختلفة كان معلهش . .

محمود : لو فى ظروف مختلفة كنت تحبى تقوليله إيه ؟

نجمة : عايزة اقوله مالك ؟ تعبان من إيه ؟

محمود : . . علشان العالم خانني . . العالم خاين . . دى عبارة فى جواب ضبطناه عند واحد قريبه .

نجمة : شفت . . لازم مراته . . .

محمود : (يفاجأ فيغلبه المرح) ده مجرد تفسير عاطفى .

نجمة : ده كان حيقتلها . .

محمود : الله أعلم . . لكن ما فتكرش دى حدود الخيانة اللى يقصدها .

نجمة : أمال تفتكر إيه .

محمود : (بعد تأمل قصير) الدنيا كلها ما فيهاش لا عدل ولا رحمة . .

نجمة : ده كلام عام . . بس يا خسارة .

محمود : خسارة إيه ؟

نجمة : الموقف موقف بطل . . والفعل فعل مجرم .

محمود : أزاى بقى ؟

نجمة : علشان كده الناس كلها بتبحث عن أخباره كل يوم الصبح فى الجرايد ، ومع ذلك بتخاف منه . . عايزة تحبه ، لكن بتكرهه . ونهار ما يقع برصاصة بوليس . . الناس حتودعه بالدموع ، لكن حتاخد نفسها براحة واطمئنان .

محمود : (سروره باهتمامها يزحمه خيبة أمل فى تحليلها) أنت اخترتيله دور ناجح فى فيلم سينما .

نجمة : مش أنا اللى اخترت له الدور . كل واحد بيختار دوره ومصيره فى الدنيا .

محمود : (محتجا) مش صحيح . فى الدنيا حظ أعمى بيفرض على كل واحد دوره .

نجمة : تفتكر ؟

محمود : مخرج مجنون . . اللى غاوى هندسه يعمله دكتور . . واللى قلبه طيب يفرض عليه دور المجرم .

نجمة : مخرجين كتير كده .

محمود : ويفضل كل واحد يروض نفسه على إتقان دوره . . ويعزى نفسه عن عدم حبه لمهنته بالنجاح فيها . . الطبيب رغم أنفه علشان ينجح لازم يمثل قدام الناس إنه طبيب غاوى مهنته . .

نجمة : كل الناس فى الدنيا بتمثل على بعضها .

محمود : علشان كده التمثيل أعظم مهنة .

نجمة : لا !! . . أسألنى أنا . . مهنة متعبه .

محمود : لكن ممتعة . . كل واحد فى الدنيا دى بيمثل طول حياته دور واحد ثابت وجامد وممل . . الا الممثل ، كل يوم فى حال . يوم يمثل دور طيب ويوم شرير ، يوم مفرفش ويوم حزين ، يوم متردد وضعيف ويوم عنيد وقوى . . . وده يخليه يعزف على كل الأوتار الإنسانية اللى فى نفسه . . يعيش حياة وجدانية ونفسية وعقلية متنوعة وغنية . . يعيش . .

نجمة : تفتكر ؟ على الأقل فيه موهوب لقى إن أحسن له يكون سفاح .

محمود : يمكن غصب عنه .

نجمة : (بلهجة غير موافقة) فيه صحيح ظروف . .

محمود : واحنا صغيرين بنلعب ، كنا نقسم نفسنا عسكر وحرامية . . وتوزع الأدوار علاوله وزى ما تيجى . . ده عسكرى ، وده حرامى . . ولا كان فينا عسكرى ولا حرامى ؟

نجمة : (معترضة) ده مجرد لعب .

محمود : (يقاطعها) ومع ذلك اللعبة كانت تستغرق الواحد لشوشته ، لحد ما يبقى العسكرى تمام عسكرى ، والحرامى تمام حرامى .

نجمة : (تقتحم الحديث بإصرار) دى لعبة أطفال .

محمود : ولعبة الكبار . . الحظ المجنون بيوزع الأدوار تمام كده واحد يمثل عسكرى وواحد يمثل حرامى . وما دام ما حدش يقدر يرفض

دوره ، يبقى لازم يتقنه .

نجمة : (**استخفت الفكرة مرحها**) يعنى انت دلوقت ضابط ولا بتمثل دور ضابط . .

محمود : أنا ضابط ، بأمثل دور السفاح . (يخرج مسدسه) ابعدى عن العلبة من فضلك . .

نجمة : (**تصرخ**) آه . .

محمود : (**مضطربا أولا**) ما أحبش أشوفك خايفه يا مدام . .
(**برقة واعتذار**) أنا متأسف جدا . يا مدام نجمة . .

نجمة : لا ما فيش حاجة . .

محمود : (**يضحك ملطفا الموقف**) أنا كمان غاوى تمثيل . . لكن ده حلم إنى أقنع نجمة صادق . .

نجمة : من فضلك أنا آسفة لكن إذا سمحت لازم أتأكد دلوقت . . معاك تحقيق شخصية ؟

محمود : (**يقدم لها البطاقة**) يا . . للدرجة دى . . أنا باحسد نفسى .
أنا كمان قلبى بينخطف للعالم بتاعك لما باشوفك تمثلى . .
(**يضحك هو أولا ثم ترد له بطاقته وتضحك معه لكنها لن تستعيد مرحها السابق أبدا**)

نجمة : لولا انك خضتنى كنت قلت لك برافو . .

محمود : أنا ححكى الحكاية دى بكل فخر . ومع ذلك أنا مكسوف منك وباكرر اعتذارى . . . اتجاوزت حدودى . . متأسف انى خوفتك . . سامحينى . .

نجمة : انت فاجأتنى . علشان كده أنا اتخضيت . . لكن ما خفتش .

محمود : (**فى نبرته ظل من الخيبة**) كل الناس بتخاف من السفاحين .

نجمة : لكن أنا لا .

محمود : مش معقول .

نجمة : أنا قابلت سفاحين كتير على خشبة المسرح وفى بلاتوه السينما . . (**تضحك**) أنا نفسى مثلت مرة دور سفاحة .

محمود : المسألة الليلة مختلفة . . يمكن . .

نجمة : ليه . . انت مش بتقول إنه هو كمان ممثل .

محمود : (**يضحك بمرح**) آه . . فعلا . .

نجمة : لكن لا . . الممثل لازم يكون عنده مشاعر . . ضعف إنسانى . . وده بيقتل .

محمود : ما حدش بيحب يقتل .

نجمة : لكن بيقتل .

محمود : يمكن لما بيفاجأ بصاحب البيت . . بتصيبه حالة .

نجمة : رعب ؟

محمود : ما يرعبش بنى آدم غير رعب خصمه . . ولما الواحد يشوف الفزع على وش خصمه بيصاب بحالة غير إنسانية . والخوف شعور دنىء

نجمة : من كام يوم كنت بأمثل دور فى السينما . . زوجة بتقتل زوجها وهو رايح فى النوم . . حكاية كلها تمثيل فى تمثيل . . وأنا عارفه وصاحية وعدنا اللقطة مرة واتنين . . وفى مرة الممثل اللى واخد دور جوزى بيهزر معايا ، ساعة ما قربت منه بالسكينة عمل كأنه صحى مفزوع . . . ما تتصورش أنا اتفزعت بحق وحقيق . مش تمثيل . . قعدت نص ساعة وهو يصالحنى لحد ما هديت . .

محمود : (**بانزعاج**) حضرتك مضطربة شوية ؟

نجمة : أما افتكرت منظره . .

محمود : غريبة أن الإنسان يجيله شعور حقيقى وهو عارف أن اللى قدامه تمثيل . .

نجمة : زى واحد بيغش واحدة وبيقول لها بحبك وبتصدقه . هى ما بتبقاش عبيطة . .

محمود : زميلك كان بيخوفك . . ما حدش بيحب يخاف ؟

نجمة : الإنسان كمان بيصدق تحت تأثير الخوف من شىء . مش بيقولوا اللى يخاف من العفريت يطلع له . . . الحقيقة إن اللى يخاف من العفريت يشوفه .

محمود : معقول . .

نجمة : لكن اللى يشوف العفريت بيعرفه . .

محمود : تمام . .

نجمة : إنما السفاح انت بتقول انه ممثل . . يعنى كل

مرة بيظهر بصورة . .

محمود : بالظبط .

نجمة : تفتكر حيدخل بيق فى صورة إيه ؟

محمود : مش عارف . .

نجمة : جايز فى صورة ضابط بوليس .

محمود : (لحظة - ضحك) أما فكرة .

نجمة : مش معقولة ؟

محمود : (محرجا وبحذر) جايز . .

نجمة : أنا شفت مره فيلم عن العصابات ، كأن رئيس العصابة دايما لابس زى البوليس .

محمود : (مهونا) أفلام .

نجمة : لا . . وكان تمام زى البوليس ، وفى مكان الحادث كان يدى العساكر أوامر ينفذوها . . .

محمود : (يرقبها بحذر) . .

نجمة : كان معاه تحقيق شخصية مظبوط . . زى بتاعك تمام . . أقصد مزيف بمهارة يعنى . . لكن ماكشفهوش غير المسدس بتاعه . .

محمود : المسدس ؟

نجمة : أيوه . . البوليس عنده مسدسات شكلها معروف . . زى المسدس الميرى بتاع البوليس عندنا . . أما طلع مسدسه العسكرى اللى جنبه شك فيه . .

محمود : معقول . .

نجمة : تسمح تورينى مسدسك ؟

محمود : إيه المناسبة ؟

نجمة : مش عايز توريهولى . . ؟

محمود : . . تفضلى .

نجمة : ارفع إيدك لفوق .

محمود : (بحذر وترقب يرفع يديه) . .

نجمة : أنا مش قادرة أقعد معاك أكثر من كده وقاعد معانا الشك !

محمود : (ببطء ورباطة جأش) حضرتك بتشكى فى حاجة ؟

نجمة : انت قلت إن محمود سليمان أكيد جى الليلة ؟

محمود : أيوه .

نجمة : وما جاش . .

محمود : احنا فى انتظاره . .

نجمة : وجايز يكون جه . .

محمود : (يصطنع الدهشة والاستنكار) . . تقصدى حضرتك . .

نجمة : أنا عمرى ما شفت ضابط بوليس بيعطف زيك على واحد سفاح .

محمود : خللى بالك من إيدك يا مدام .

نجمة : خليك انت هادى أحسن رصاصة تفلت كده والا كده . . اثبت لى بالدليل القاطع أنك ضابط بوليس . .

محمود : أنا اديت لحضرتك تحقيق الشخصية .

نجمة : ومع ذلك ما اطمئنتش كفاية .

محمود : المسدس اللى معاك ميرى . .

نجمة : أنا ضحكت عليك فى الفيلم العصابة كلها كان معاها مسدسات ميرى . .

محمود : مدام نجمة . . أنا يمكن خدت راحتى معاك فى الكلام زيادة عن اللزوم . . لكن اعذرينى . . إعجابى بنجمة صادق ورطنى . . سامحينى . .

نجمة : ورينى أى دليل فى جيبك يثبت صفتك .

محمود : مش متأكد إن كان فى . . .

نجمة : طلع كل حاجة فى جيوبك . .

(بهدوء يخرج من جيوبه بعض النقود ومنديل وتحقيق شخصية)

نجمة : ده كل اللى معاك . ما فيش مفتاح . ما فيش وصل عليه اسمك . . . . أى واحد فى الشارع نفتشه حانلاقى معاه على الأقل ورقة عليها نمرة تليفون .

محمود : أنا من الأول طلبت اخرج الجنينة . حضرتك اللى قعدتينى بإلحاح . . لو كنت . . .

نجمة : (تقاطعه) أنا كنت بانتظر الفرصة دى علشان أسألك عن حاجات مهمة .

محمود : تقصدى تسألى محمود سليمان .

نجمة : أيوه انت . إيه رأيك فى واحد يقتحم بيوت الناس ويفاجئهم بالليل . . وبعدين لما : « ياه . بيخافوا منه » . . تصيبه حالة رعب . . يموتهم . وذنبهم على جنبهم .

محمود : (يتكلم ببطء وهو يقيس الموقف) أنت رأيك أنه شرير .

نجمة : انت كمان حبيت تخوفنى . إيه السبب .
محمود : أنا اعتذرت لحضرتك . وبأكرر . . .
نجمة : انت شرير . .
محمود : إذا حبيت . . اضربى تليفون للقسم . . علشان تتحققى . .
نجمة : العب غيرها . . أنا مش ممكن عينى هتغفل عن مراقبتك . . أنا عارفه أنك بارع وسريع فى الحركة .
محمود : والعمل ؟!
نجمة : حقتلك . وبعدين أضرب تليفون على مهلى .
محمود : (**يحاول الاقتراب منها**) مدام نجمة . . .
نجمة : إوعى تتحرك . .
(يرقب كل منهما الآخر)
قولى لى . إيه شعور الواحد . وهو بيخوف غيره . وهو مخيف . زى أى وحش .
محمود : دلوقت حضرتك أدرى .
نجمة : (**تضحك ولا تفقد انتباهها**) أنا .
محمود : (**بلهجة سريعة**) خللى بالك الأمان مفتوح يا مدام . .
نجمة : (**يستخفها الموقف**) انت خايف حقيقى .
محمود : كل واحد بيخاف .
نجمة : (**بمباهاه**) إلا أنا .
محمود : وانت كمان ماسكه المسدس وخايفة .
نجمة : صحيح .
محمود : أنا متأكد . .
نجمة : إيدى بتترعش .
محمود : مدام نجمة . أرجوك . المسدس اللى معاك ده بيضرب من أقل لمسة . .
نجمة : يا برودك يا أخى (**تلقى له المسدس وهى تضحك . فسرعان ما يلتقطه ويجاريها فى الضحك**) نبقى خالصين .
محمود : نشفتى دمى .
نجمة : واحدة بواحدة والبادى أظلم .
محمود : تصورى أنى ظنيتك حسبتينى السفاح صحيح .
نجمة : أنا نجمة صادق .
محمود : يعنى ما شكتيش لحظة إنى السفاح .
نجمة : شكلك ما ينفعش سفاح كمان . . كبرياءك ما ينفعش للسفاح . .
محمود : ومع ذلك حتى الإنسان لما بيمثل دور والا بيقول نكته بيكون يقصد يعبر عن حاجة حقيقية فى نفسه . .
نجمة : (تضحك) تفتكر .
محمود : انت فنانة عظيمة يا مدام نجمة .
نجمة : وانت شخص غريب .
محمود : ما دام أنا خوفتك بهزار . وانت خوفتينى . . يبقى فيه حاجة بيننا مش تمام .
نجمة : فيه محمود سليمان !
محمود : أكيد فيه محمود سليمان . .
نجمة : ما فيش محمود سليمان .

(**فتحت الراديو عاليا وفيه موسيقى راقصة تمسها بمرح متزايد**) قبل تليفونك أنا كنت فى أحسن حالاتى . . الليلة فى المسرح أنا كنت مش معقولة . وأما جيت كان لسه تسقيف الجمهور بيرن فى ودانى . . ما فيش محمود سليمان . . كله هزار . . لعب فى لعب . . رواية من ٣ فصول .
محمود : (**فجأة يستدرجه مرحها**)كلاكيت . الفصل الثالث أول مرة .
نجمة : (**بصوت تمثيلى خطير**) اللص نايم والضحية بترقص .
محمود : نايم بعين واحدة . وبترقص بنص قلب .
نجمة : والفخ جاهز وحضرة الضابط قال : أكيد حنصطاده .
محمود : المصيدة ببابين .
نجمة : كل باب عليه بطاقة .
محمود : كل بطاقة فيها اسم .
نجمة : الاسم ؟
محمود : محمود سليمان . . .
نجمة : محل الميلاد ؟
محمود : غيط المتاعب .
نجمة : تاريخ الميلاد ؟
محمود : لحظة بلحظة . .
نجمة : المهنة ؟.

محمود : متمرد .
نجمة : الوظيفة ؟
محمود : لص .
نجمة : محل الإقامة ؟
محمود : الليل .
نجمة : رقم القيد ؟
محمود : صفر صفر صفر صفر . . وعلى باب المصيدة التانى بطاقة : الاسم ؟
نجمة : نجمة صادق .
محمود : محل الميلاد ؟
نجمة : مسرح الأزبكية .
محمود : تاريخ الميلاد ؟
نجمة : كل ثالث دقة على خشبة المسرح .
محمود : المهنة ؟
نجمة : مراية بطول المجتمع وعرض الحياة وكل اللى يبص فيها . . يشوف نفسه .
محمود : الوظيفة ؟
نجمة : مسحراتى .
محمود : محل الإقامة ؟
نجمة : الخيال والحقيقة .
محمود : رقم القيد ؟
نجمة : نجمة صادق .
محمود : ستار !
نجمة : لسه دقيقة . حعملك فيها قهوة . مظبوطة ؟
محمود : مظبوطة . شكرا . .
نجمة : اشكر السفاح . .

(تخرج نجمة من باب اليسار نحو المطبخ وما إن تبتعد خطواتها حتى يسرع بفتح العلبة بمنديله ويفرغها فى جيوبه ويهم إلى الشباك يفتحه ثم يرتد لدى سماعه صوت سيارة تقف أمام الباب . فيعيد ارخاء الستارة ويرقب باب الشقة بحذر . الآن يدخل حسنين من كالوس اليسار وما إن يضع يده على الجرس حتى يشهق كأنه لمس سلكا عاريا . ويهمهم ثم يدفع بورقة تحت عقب الباب ويخرج وهو ساخط . تدخل نجمة بصينية القهوة والضابط يهم بالتقاط الورقة) .

نجمة : أنا سمعت صوت . **(تتنبه للورقة)** إيه ده .

محمود : **(يقرأها ثم يقدمها لها)** ده أمر شغل من الاستوديو .
نجمة : **(تضع الصينية بسرعة)** جه إمتى ؟
محمود : معرفش . .
(صوت السيارة تنطلق)
نجمة : ده دلوقت حالا . .
محمود : يظهر هو اللى مشى ده .
نجمة : ده معتاد يضرب الجرس دقة صغيرة علشان ان كنت صاحية .
محمود : يمكن محبش يزعجك .
نجمة : حسنين ما يغيرش عادته أبدا . كنت عايزاه يقعد يونسنى . .
محمود : مشى . .
نجمة : اتفضل القهوة . أنا أجيبه بالتليفون . **(ترفع السماعة . . تدق حامل السماعة عدة مرات** ده التليفون خسران . . والجرس خسران ؟
محمود : دلوقت تيجى الحرارة .
نجمة : **(تتماسك بقوة)** لحظة أجيب سجاير . .
(تدخل غرفة النوم . تتسمع ولما تتأكد انه لا يتبعها تفتح درج التواليت وتلتقط المسدس وتضعه فى جيب فستانها وتلتقط علبة السجاير وتعود مسرعة . وكان يترقبها بعيون حذرة .)
اشرب القهوة . .
محمود : **(باهتمام)** حضرتك منزعجة من حاجة ؟
نجمة : أنا مش خايفة .
(من هذه اللحظة ستؤكد نجمة حروف كلماتها بقوة)
محمود : **(يرقبها فى حذر)** . .
نجمة : افرض أخد الوسام . وأنا بلغت البوليس فورا انه وقع منى فى التكسى . .
محمود : مش فاهم .
نجمة : يبقى يقدر فى الحالة دى يبعت للصحف يتفاخر بالسطو على بيت نجمة صادق وانتزاع الوسام .
محمود : **(بحذر)** ده إذا حصل سطو . .
نجمة : طبعا حيحصل . . أنت قلت إنه حيحصل .

محمود : طبعا إذا حصل حيكون فيه محضر بوليس .
نجمة : مش راح أبلغ البوليس .
محمود : أنا لازم أعمل محضر بالواقعة . .
نجمة : وإذا انت معملتش محضر .
محمود : عايزه حضرتك . . .
نجمة : (تقاطعه) يبقى راحت مغامرته فاشوش .
محمود : عايز أفهم . .
نجمة : أنا اللى عايزه أفهم . .
محمود : يظهر فيه حاجة بتدور فى ذهنك .
نجمة : فيه حاجة لازم تكشف عنها الغطاء دلوقت حالا . .
محمود : (بيطء وحذر) حضرتك فكرك راح فين بالضبط . .
نجمة : فى العلبة دى . .
محمود : (بثبات) أنا هنا تحت أمرك . .
نجمة : افتح العلبة يا حضرة الضابط . .
محمود : أنت مضطربة يا مدام نجمة .
نجمة : أنا مش خايفه ومش حخوفك .
محمود : اتفضلى افتحى العلبه بنفسك . .
نجمة : انت اللى حتفتحها . .
محمود : أؤمرى . .
نجمة : بأمرك .

(الضابط يقيس الموقف ببطء ولكنه بطرف ظفره يفتح غطاء العلبة فتبدو فارغة ثم يواجهها بحزم وثبات)

نجمة : طلع الحاجات من جيوبك يا محمود سليمان .
محمود : ده دورى بقى إنى ألمرك . . خللى بالك أنا قاسى جدا . .
نجمة : (تقاطعه) مش حتطلع بحاجة فى جيوبك وأنا واقفه على رجلى .
محمود : (بلهجة خطيرة) افتحى الباب بأديكى واشكرينى أنا خارج من غير ما أذيكى . . (يهم نحو الباب)
نجمة : (تصوب مسدسها) أقف مطرحك .
محمود : (يفاجأ فيتوقف) . . . أنت قلتيلى إن ما عندكيش سلاح .

نجمة : ما حدش يفقد حياته علشان غنيمة صغيره زى دى .
محمود : شكيت فى أول لحظة .
نجمة : أنا الأول حطيت ثقتى فيك . وكان لازم ده يثير فيك الشهامة .
محمود : أمال أنكرت ليه إن عندك سلاح .
نجمة : لأنه مش مرخص . لكن يقتل زى السلاح المرخص تمام .
محمود : (يجلس بهدوء وهو يرقبها بيقظة كاملة) أنت تغلبى .
نجمة : طلع الحاجة من جيوبك .
محمود : نتفق .
نجمة : ما فيش حاجه ممكن نتفق عليها .
محمود : أولا أنا عيب فى حقى أخرج من غير شىء وأنت تروى القصة للصحف على أساس أنك هزمتينى . .
نجمة : أنا هزمتك فعلا .
محمود : (تلين لهجته) مدام نجمة . . أنا معجب بفنك . وزيارتى ليك شىء حعتز به طول عمرى .
نجمة : طلع الحاجة من جيبك .
محمود : علشان كده أنا حطلب منك تذكار . . تديهولى عن طيب خاطر . .
نجمة : مش حتطلع بحاجة . . ومش حاتقدر تتباهى بأنك قبلت التحدى وسطيت على نجمة صادق . أنت يستفزك التحدى . أنا كمان يستفزنى التحدى . .
محمود : (بعد لحظة) . . أنا سلمت . اتفضلى .

(يقترب من كرسى بجوار الأباجورة يتظاهر بإفراغ جيوبه ولكنه فجأة يختطف مسدسه من جيبه بيد ويطفىء النور بيد . يطلق رصاصة فتطلق هى رصاصة . يرين صمت فى الظلام . يقترب شبحه من شباك غرفة النوم المفتوح والذى ينفذ منه ضوء)

نجمة : (فى الظلام) ابعد عن الشباك يا محمود .
محمود : (فى الظلام) أنا أقدر أصيب على صوت تنفسك حتى ، وانت ماتقدريش ولا تقدرى

تنورى النور لأنى أسرع منك فى الضرب . .
أنت دلـوقت تحت سيطرتى . ارمى المسـدس
وخلينى اسمع وقوعه على الأرض .

(صمت)

نجمة : أنت كمان تحت سيطرتى . مش حتقدر تخرج من الشباك لأنه منور . والباب جنبى .

محمود : (**بنبرة إعجاب فى الظلام**) أنا طول عمـرى معجب بفنك . . لكن أول مرة أواجه خصم بشجاعتك . .

(**لحظات صمت . . ثم طرق شـديـد عـلى البـاب . صوت فتـح الباب . النـور يضيئه البواب الذى دخل لتوه بينها ترى نجمة مرتمية على أقرب كرسى**)

البواب : ايـه اللى جـرى يـا ست ؟!

نجمة : (**مذعورة**) لف فتش البيت .

(**يندفع فى كل مكان ويعود**)

البواب : مـا فيش حـد هنا . .

نجمة : على اللى حصل يا عم أحمد . . كنت فين ؟

البواب : أنـا سمعت أول طلق وآنى نعسـان . . فكرته حلم ونمت تانى .

نجمة : السفاح ذاته كان هنا .

البواب : يا خبـر اسـود . . وعملت كيف ؟!

نجمة : خفت . . ركبى سابت لكن لو كنت أظهرتله خوفى كان موتنى . فهمت منه كده . أول مرة أمثل بكل أعصابى دور الست الشجاعة وتكون حياتى نفسها متوقفة على إتقان الدور . . زى السفاح ما بيعمل . .

البواب : لكـن تخافى ليـه يـا ست . . وانت فى يـدك الفرفر . .

نجمة : (**تضحك عاليا**) ده ؟ ده مسدس تمثيل يا عم أحمد . . مسدس بس . . بالعب به لما يكون عندى ضيوف . .

البواب : والضرب ده كله كان تمثيل يعنى . .

نجمة : هو كان معاه مسدس حقيقى . . لكن استنى . هو خرج منين ؟

(**تجيل نظرهـا فترى ستـارة شباك الصـالون يطيرها هواء خفيف . . فترفعها على عجل**) طبعـا فتح الشبـاك ده من غير مـا اسمـع أى حس . (**تتلفت فتـرى أشياءهـا عـلى أحـد المقاعد فتندفع اليها تتفقدها**) الله . ده ساب كل حاجة . . حتى الوسام .

البواب : احمدى ربنا انه ما قدرش ياخد حاجة .

نجمة : كان يقدر ياخدها . . هو اللى سابها .

البواب : يه . . وإيه اللى يخليه يسيبها . .

نجمة : أعجب بى يا عم أحمد .

البواب : إيهيـه . . بتتكلمـى عليـه زى ما يكـون بنـى آدم !.

نجمة : مـا هو بنى آدم يـا أحمد . يـا نـاس . . بـدل مـا تخـوفـوه . . اسـألـوه . . يمكن يجـاوبكم وتجاوبوه . . مش يمكن ؟! يمكن . . يمكن . .

(ستــار)

الفريد فرج



تجارب

من رسائل القراء

شهريات

متابعات

مناقشات

تجارب

تنشر «إبداع» فى هذا الباب «التجارب الفنية» فى الشعر والقصة والمسرح . وهى تجارب قد تخرج فى تقديرنا ، لا على الأصول المألوفة فحسب ، بل تتجاوز ما بدأ يستقر من ملامح التجديد ويتحوّل بدوره إلى أصول وتقاليد مرعيّة .

وقد لا نقرّ نحن - ذوقيا ونظريا - بعض ملامح هذا التجديد على الجديد ونتائجه ، ولكننا نقف أمام «التجويد» الذى لا يمكن إنكاره ، فنلتزم بأن نطرح بعض ثماره على القراء والنقاد ، فلا بدّ أن يكون لهم رأى فيه ، نرحب بنشره كل الترحيب بمثل ما نتيح الفرصة أمام المجددين المجيدين ليختبروا مغامراتهم أمام القراء .

«التحرير»

فرح بالنار

محمد عفيفي مطر

مضتْ حقبٌ ليس يدرى أوائلَها أو خواتيمهَا
أحدٌ غيرُ ميراثه من دم ملكىٍّ وفطرته فى
مغالبة الموت بالارث أو فى غلاب السقوط عن
العرش بالنسل أو بانتشار ملامحه فى
السلالة أو بانتقال الشرائع والصولجانات فى
الخَلَفِ الوارثين
وهم - واحدا واحدا - يجلسون على العرش ،
يحيون ، آخرُهم مثلُ أولهم ،
فاذا أزفَتْ لحظةُ الموتِ ماتوا كأيهمو :

مَلِكُ الوقت يجثو على ركبتيه وحيداً يقلِّب
عينيه فى ملكوتَ الظلام ويسمع أهوالَ
صوتِ السموات اذ تتفتق أفلاكها
وانفساحَ البسيطة اذ تتفجر أجداثُها عن
دوىِّ التواريخ، يسمع ما القطمتْ فى دماه وأنفاسه من
دهور الترقب والحذر المتوحش وهو يرى كيف
فاضتْ عليه الممالكُ تأكل من مُلْكه وتراثِ السلالة
حتى تساكنَه جلدَه ودماه ،
وكيف يفيض فينحسر الآخرون إلى آخر الظنِّ . .
حتى إذا اقترب الفجرُ ألقى عباءتَه وانتضى

شِكةَ الصيد والحرب ،
أرخى شكيمةَ مهرته منصتاً للنداءات مزُلْزِلاتٍ
يناوشْنه عن خطاه ،
جوارحُه يَتَلَفَّتْنَ ، شكتهُ تَتَفَّصدُ من صدأ
وارتعادةِ حمى ، وتعروه غاشيةُ الفجر
بالفرح المتفجع ، يُغريه بردُ الندى وانفساحُ
البسيطة بالصمت والطير ،
تعلو نداءاتُه :
يازمان الولاء المبعثر كالريح
هل عصفت بحدودى عواصفُك المُسْتَسِرَّةُ
فالعرشُ منغرساتٌ قوائمهُ فى المسافة بين الشهيق وبين
الزفير

أم انحسر الواغلون
فمملكتى آخرُ الظنِّ أوَّلُها
والولاءاتُ . . هل فتحتْ فى جدالاتها
الأفق فانهمرتْ من شقوق السماوات
ألويةٌ وبنودٌ تزمجر فيها الطواطمُ داميةً !!
وعُقابُ السلالة . . هل من مسافةِ رفرفة
غير ماتزفر الروحُ من حسرة ،

غير ماحَزَّزَتْه الأسنَّةُ فوق المخَنَّق
صيد أُناوشُه فى الطِّراد أو الموتُ
ينسجُ أشراكَ غيلته
يازمان الولا . . لا . . ءا . . ءا . . ت . . ق !!
ملكُ الوقت يأتى - ككل ملوك السلالة - شِكَّتُهُ
تتلامحُ منها غواياتُه طعنةً طعنةً ،
والجراح تنزُّ ينابيعُها تحت مِغْفَرِهِ وهو منفرطٌ
تتساكب أعضاؤه من سنابك مهرته
فالنجيعُ على الأرض وَشْمُ الأهِلَّةِ . .
آنَتْ طقوسَ المراسم والدفنِ :

هذا أنا وارثُ الوقت . . لَفْلَفْتُهُ فى الجراحات ،
شكته كفنٌ وترابُ السلالة والرملُ والطمىُ طيبُ الحُنوط
وأرقَدْتُه جنب جَدِّىَ «تنتظم العائلة
صفوفاً من الشهداء تَرَاصَفُ أجداثُها جدثاً جدثاً»
وابتدأتُ زمانى :
أنا صاحب العرش والصولجان
تَفَرَّدْتُ فى المُلكِ . . مامن رعايا سوى شبحى
المُتفلّتِ فى الظل والنور ، مملكتى الضدُّ ، رؤيا اصطخاب
من الاحتمالات ، مَسُّ جنونٍ من الانتظار المرابط فى
عاصف المد والجزرِ . .

لى امرأةٌ كللتْ رأسَها الشمسُ وانفتحتْ بين هالات
حنائها مدنُ اللون وانتثرتْ حول سرتها الأنجمُ العاليه
وألقتْ قميصين من زخرف الطمى :
هذا قميصُ المسافات - فى - الضوء
تلبسه خطوة الطين فى برعم يتنفس فى حجر الاحتمالات ،
تلبسه الشهواتُ المليئةُ والرحمُ المثقلة
خَطفْتُ عطيَّتَها (والعطايا اختطاف)
وحاصرنى وجهُها . . فأنا النهرُ وهى الضفاف
وبعثرنى رقصُها . . فأنا البرق وهى الرياح
ظل العُقاب مرفرفٌ مابين أجفانى
فى عارض يرفضُ منه برقُه القانى
فقرأت فى أطرافه أسماء آبائى وعنوانى :

ميمٌ : يدٌ مغلولةٌ فى طميها الوارى
والزَّنْدُ فى بازَلْتِهِ العارى
أوتادُ نار السِّقْطِ فى كهف البلادة المعتم الهارى
والطاءُ : عنقاءُ انتظار لُبْثتها فى
زمان القش والاحطاب تأويلاتُ ما
خَطَّتْه فى رقِّ الوصايا مهرةُ النار
والراءُ : وَشْمُ السنبك المفطور من
سهد الرباط الصعب فى ليل الثغور ،
القوسُ فى الشّدِّ ، الهلالُ الفضةُ ،
المهمازُ بين الأفق والينبوع ،
دمعُ جمرةٍ مابين أجفانى)

وهذا قميص المسافات - فى - الليل :
أنتِ الفضاء المقبَّبُ والحرثُ لى ،
بيننا كان ماءُ الترائب والصلب يغلى بأسمائه

وأنا فوق نهديك دائرتا جمرة تَتَكَحَّلُ ،
من جسدى قد منحتُكِ مملكةً فَتَجَلَّيْتِ :
هذا هو الأفق مسجورةٌ فى
نوافذه الشمسُ ، والنومُ وجميزةٌ والعصافيرُ مسكونةٌ بالشجر
وتحت الخطى غيمةٌ ، وشرارةُ برقٍ تَطايَرَ فى وَدَقِ الطَّلْعِ ،
والنهرُ مختبىءٌ فى زبيبة نهديك ،
أذكرُ طين الجسور التى كتبتْها المواويلُ فى راحة النهر ،
أذكرُ :

* المواويل *

١ - موال من حدائق نفيسة :
عين ياعينى ياليلى ياليل
أنا الخطى . . وفى دمى الطريق
أنا الذى تزرعه الكتابة
فى الريح أو تطرحه فى القشر
منطفئاً وساقطاً فى نفسه ،
وضارباً جبهتَه فى الصخر
كى يفتح المجهولَ فى مملكة الأشياء

الحائط المقامَ دون وجهةٍ والقبر
ليلى ياليلى ياعينى ياعين
أنا الذى يحمل من مدائن الرعب مفاتيح الكنوز
فتطلعين . . هوةً مليئةً واقفةً فى طرقى
وتسقطين فى كل خلية من جسدى
فأبدأ التخارج الأول بالسقوط فى الرموز
ياعين ياعين ياليل ياليل

فى نَفَسى لما تزلْ روائحُ الطحلب والشرارة
وشهوةُ النسج على مناسج الأسماء
أحمل فى اصبعى الخاتم من طينتك الموارة
بالسر والبكارة
ان قلتُ ياأشجارْ
تفجرتْ فى الجسد البراعمُ الخضرُ وسقطتْ
فى فمىَ الأثمارْ
ان قلت ياسماءْ
تكوَّرَتْ فى فلك العينين
كواكبُ الظلمة والنهار
ان قلت ياخليقة
تجسدتْ فى زهرة النهدين
والزغب المشمس رجفةُ المدائن التى
تولد فى توحُّد الأنساب والكتابة
ياليلى ياليل ياعين ياعينى

أتبعنى السُّكْرُ وأثقلتْ ذاكرتى مواسمُ القطاف
أسندْتُ رأسى مثقلا بالشعر والقدرة
أغفيتُ . . أعضائى هى الأرض الوسيعةُ ،
والخليقةُ قبضةٌ من طينتى
والناسُ أبنائى
ياليل

٢ - موال النظر من بعيد :
يامَنْ سيسمع صوتى كلما نَعَقَتْ
سودُ الغرابيب فى رأد الضحى العالى
أو كلما رفرفَ الديجورُ أو تَعَبَتْ
فى المجثم البالى
يومُ تُجَاوِبُها فى دمنةِ الروح تأويلاتُ أحوالى
يامن سَيسمعنى

صوتى غزالةُ وشم . . فى خرائطه
تسرى الأراقمُ أحبالاً بأحبال
نسجُ تُعَنْكِبُه الأنواءُ فى دأب
والصيدُ آخِرُ ماأبقتْه أطلالى :
جمرُ المواقد مدفونٌ برملتها
والعشق هودجُ آلٍ فوق فدفدها
يجرى ويلمع فى حِلى وترحالى
ياليل

٣ - موال المغنى
ناديتُ لو أسْمَعْتُ أو بَلَّغْتُ
ماكان امتدادُ النهر فى طين الكلامْ
إلا بلاداً من دم الصلصال ، والأرضُ
استنامتْ تحت بلور الظلام
فاذَّاوَبَتْ فيه ، وأرختْ
مهرةُ الأرغول مشدودَ اللجام
كان المغنى فى انفضاض العرس
والسُّمارِ يبكى عشقَه عاما فعام
عينى وياليلى وآه
وجه البلاد المبهمُ المفطورُ فى الرؤ يا
اشتباكُ الطير فى عصف الغمام
والنهر يعلو . . ضفتاه رحمةٌ من
سابغ النوم ، السواقى لاتنام
إلا على جرح ونزف يسكن الصلصال
والموال فى خبز الفطام
عينى وياليلى وآه
أسْمَعْتُ لو بَلَّغْتُ . . كانت فى جروف
النهر أشباحٌ ، وأعشاشُ اليمام
منقوشةٌ بالدم مابين الخطى والطمى ،
فجرٌ من دم فى النهر عام
دَوامةٌ أرْخَتْ ذراعيها وثوبيها

ووجهاً من قماط الموت فلم
ليلى وياعينى وآه
كان المغنى طافيا فوق المياه
يمشى به النهر الثقيل الخطو من
أهلٍ إلى أهل ومن عام لعام
بَلَّغتُ . . لو ينشق عن وجه البلاد
المبهم المفطور صلصال الكلام
عينى وياليلى وآه

(٢)

لمن هٰذه الارضُ ، هذى البلادُة التى
اقتحمْتها البلادُ وأهوتْ بعنقودها حبةً حبةً ،
والمدى قَنْفَذَتْه الرماحُ ،
البلادُ التى انفرطتْ من جراحاتها كالقنيصة
بين الأكفِّ . . لمنَ
لبستُ من الرعب دُرَّاعةً ، قُلْتُ حصنُ الكتابةِ آخرُ
مايملكُ المتوحِّدُ ، تلتمُّ فيه
خيولُ الدم المتحول ،
كان الزمانُ زمانَ الكلاب التى اغْتَا َـتْ
بالكتابات فانطلقتْ تتهارشُ والجيفة الملكية
تَنحَلُ والأرضُ أحيتْ ليالى غرائزها بشواء
الدم الآدمِّى وهذا النباحُ له ثمنٌ :

١ - يتساقط معنى الكلام ويهوى اغتلامُ
الكتابات تبقى المسافات مهجورة والخيولُ
المخيفةُ تأتى الوجوهُ المخيفةُ تأتى .

٢ - تساقط لحمُ المعاجم عن عظْم هيكلها الهش
وانفضحتْ رمةُ الفعلِ فى صيغةِ خشب للتوابيت
والاسمُ يسكنه زمهريرُ الخواء ، الدلالاتُ فى
بائن من طلاق الاشارة والحس ، يستبدل
النحو أركانه ، ثم يبقى الكلامُ مسافة رملٍ
تعسكر فى الدمى والجيوش الغريبه .

٣ - إذا انفسحت فى الكتابات نافذةُ
الافق بين التقية والسر ، بين القناع
وديمومة الرمز . . فلتكبرى فى ظلام الكوابيسِ
أيتها الشمس ، ولتنسجى عقدة الدم يارجفةً
للمخاض المباغت يارجفة الرحم الواعدة .

٤ - وكانت بلاد الطواغيت سجادةُ تتقصَّفُ
فيها رسومُ الشجر
وتُطّوى أمام المغيرين . .
تطوى . . فتعلو بناياتها . . تتمطى
بلادٌ من الرمل والريح . .
كان المغنى يغنى : «امنحوا وجه هذا الحجر
قداسة خطواتكم واخرجوا . .
واكتبوا وطناً يتفتّق كالجرح .
كان الكلام
وكان المماليك يقتسمون رغيف النخاسة
يرتد وحش الكلام
خطوطاً من الموت مكتوبةً فى جبينى
يقلِّبهُا البرق والرعدُ
حتى مخاض الحريق المفاجىء .

٥ - هو الماء يشتعل الآن فى النهر . . كيف
النجاةُ لكم أيها السابحون مع الماء أو ضده
والمراكب تهوى مفككةً (ليس من عاصمٍ)
والخطى غرقٌ
والمسافة بينى وبين بلادى وعرشى
دمٌ وتماسيحُ نار

٦ - أرى . .
خطوةُ الشمس أوسعُ من ملكوت الفجيعة ،
أعمق من قشرة الصدأ التكثُّفِ فوق
رغيف البسيطة ، أبعد من آخر الظن ،
أقرب من نفس الرئتين .
أرى خطوة الشمس . . والأرضُ مهمازها

والرياحُ الطليقةُ مهرتُها ،
فاضربى ياشموس الكوابيس فى
خشبِ العرشِ وليسرح السوسُ
فالأرضُ بوابةٌ والردى فى البلاد الطريقُ ،
الحريقُ المفاجىء دوامةٌ تتمدَّد فى أفق الاحتمالات ،
والشمسُ تسرع . . كانت تفر الأقاليمُ من تحتها
تتداخلُ مخطوطةُ الرمل فى أحرف الماء
والورقُ المتطاير يلتم فى مصحف الخلق
والشمس تسرع أبعدَ منا وأقربَ
والوقتُ يرفع نيرانَه الفوضويةَ ، يحمل
آياتِ غربته وطناً للولادات والاحتمالات . .
والشمسُ تسرع أبعدَ منا وأقربُ . .

(٣)

أهاربةٌ أنت عريانةٌ تحت قشر المسافة
أم أنت طالعةٌ مثلما يطلع النهدُ مستورة ؟ !
أنت تاجٌ من القش يلبسه ملكُ الوقت منتظراً
لحظةَ البرق خَطْفَ الحريق المفاجىء ؟ !
أم أنتِ قافية تتوقّدُ تحت رماد الكلام ؟

وهذه المسافاتُ سروالك المتفتق بنغل من
تحته الخلق يكسو عظامَ دفائنه اللحمُ ،
أم أنت عصفورةٌ تنتقل جمرتُها فى غصون الحراسِ
وتفتح فى خشب الارث بابَ الغمام فتصهل خيلُ
الينابيعِ فى جسد الأرض ؟ !
واحدةٌ أنت والكونُ أسماءُ وجهكِ أم أنتِ
جميزةٌ فى فضاء الخليقة أوراقُك الخضر طعمُ البلاد
وظلُّكِ بيتُ الزواج المقدس ، فى جذرك الحىِّ
يزدحم الماءُ والطمى ؟ !
قومى سطوع القيامة ، واصّاعدى من دمى . . أنت يا
شهقةَ الاحتمال المفاجىء يافرحَ الاسئلة
فهذى عصافيرُ جمرك مكتوبةٌ
(قفصٌ كلُّ شىء وافقٌ يُفَتِّحه الحلمُ)
نائمةٌ أنتِ مصفودةٌ والضفائرُ معقودةٌ ،
بين نهديك يساقط النومُ ، والماءُ والطمى فرشُكِ ،
والريحُ مكتوبةٌ فى صراخ المواويل . .

قومى اصعدى من دمى . . أنت نائمةٌ حول
حِقْوَيْكِ يلتفُّ عُقْدُ القرى والمدائن . . أنت ممدةٌ
(كلُّ شىء سريرٌ وعاصفةٌ تفرك
العين بعد النعاس)
ووجهُكِ أروقةٌ فى خراب الممالك . .
هذا أنا ملك الوقت . . تلتمُّ فوق بساطى الخليقةُ ،
أدخل فى كل بيتٍ ، وفى كل بيت رعاياى ،
ألبس طمى القرى خاتما ولساناً لسطوة قلبى
ومدرجةً لبلادى التى سوف تشهد :

هذا هو الصولجان الذى يغزل
الريحَ والبرَّ والبحرَ . .
فلتأكلوا مازرعتم ،
أقيموا ولائم عهدى . . فهذى هى النار ترفضُ أثوابها
وتمد خطاها على فرح الأسئلة
فتمنحها شكلها فى مرايا البلاد . . .

القاهرة : محمد عفيفى مطر
١٩٧٥ - ١٩٨١

سعيد سالم | مجموعة قصصيّة

مقدمة للمجموعة بقلم الكاتب الكبير فلان الفلانى :

«الفن عندى هو إعادة صياغة الوجدان الإنسانى وفق مشيئة الفنان بما يحقق للإنسانية سعادة قوامها توازن هادىء مستقر بين الإنسان والكون ، ولذا فإنى أعتقد أن فن الأدب قد نجح ومازال يحقق نجاحات متصلة فى تأدية رسالته فى المجتمعات المتقدمة حيث للكلمة المكتوبة سحرها وسطوتها وفعلها الفعال . لكن الأمر يختلف كثيرا فى المجتمعات المتخلفة التى يسمونها تأدبا بالمجتمعات النامية ، إذ تتكاتف مجموعة من الأسباب المركبة لقطع دوابر كل ما يصل بين الفنان وقومه . وليس من شك فى أن جهل الشعوب وتسلط حكامهم يقفان على رأس الأسباب المذكورة بما يؤدى إلى تضاؤل أو انعدام تأثير الكلمة المكتوبة ، فيمسى صاحبها وكأنه يؤذن فى مالطة أو ينفخ فى قربة مقطوعة .

ورغم كل ما أتمتع به من ثقة فى صدق مقولتى إلا أننى أستطيع أن أدلى بشهادة أمام تاريخ الأدب أن المجموعة القصصية التى بين يدى الآن تشذ عن القاعدة ، وأن قصصها الأربع - رغم قصرها الشديد - سوف تهز مجتمعنا هزة عنيفة ، يعقبها إثارة جدل أكثر عنفا فى الأوساط الثقافية والرسمية والشعبية ، يؤدى فى النهاية إلى المساهمة فى إحداث التغيير الذى أشرنا إليه . وسوف يكون هذا بمثابة السابقة الأولى من نوعها فى مجتمع من المجتمعات النامية على كوكبنا الأرضى الصغير .

القصة الأولى :

كنت شاردا أفكر فى الحكمة الإلهية من تواجد كائنات إنسانية تحب العبودية وتستعذب الاستعباد . عجزت حيلتى عن التوصل إلى سر هذه الحكمة فانصرفت إلى جريدة الصباح اليومية أجتر ملالتى . توقفت طويلا أمام مقال بعنوان «وجهة نظر» . يطالب كاتبه بإعدام المدخنين كحل نهائى قاطع لمشكلة التدخين .

نحيت الجريدة جانبا وأشعلت سيجارة ورحت أفكر طويلا حتى أصابنى صداع شديد وشعرت بسرعة غير عادية فى نبضات قلبى .

فصلت الورقة التى تحمل وجهة النظر وألقيت بها إلى السلة فسقطت بعيدا عنها . قمت لأضعها حيث ينبغى أن توضع فأطاحت بها نسمة هواء من النافذة المفتوحة حيث استقرت تحت قدمى . انحنيت لالتقاطها من تحت الحذاء . قذفت بها إلى السلة ثم بصقت . عاودت الجلوس . فكرت أن أزور الطبيب ليقيس لى ضغط دمى . دخنت بقية السيجارة بشراهة شديدة . أطفأت

جمرتها فى قاع فنجان القهوة الموضوع أمامى ثم ألقيت بها فى السلة ، وأشعلت سيجارة ثانية .

القصة الثانية :

دك اليهود بيروت فاندفع نفر من المصريين يطلبون القتال إلى جوار العرب . أراد كاتب صحفى أن يوقف هذا الاندفاع - لسبب لم أفهمه حتى الآن - فكتب يهاجم المتطوعين ويكسر مجاديفهم ، لكنهم أبحروا ولم يأبهوا به .

قرأ قارىء هذه المقالة فوجد اختلافا بينا بين وجهة نظره فى المسألة ووجهة نظر الكاتب . بعث إليه برسالة إلى الجريدة فند فيها حججه بحجج مختلفة انتهت إلى رفضه التام لكل ما ذكره الكاتب شكلا ومضمونا . كان أسلوب القارىء مهذبا رقيقا ينم عن ثقافة واسعة وإحساس مرهف .

بعد مضى أسبوعين وجد القارىء نفسه أمام مكتب أحد ضباط مباحث أمن الدولة . نظر إلى المكتب متفحصا فلمح رسالته إلى الكاتب بين يدى الضابط . طمأنه الضابط - بعد استفسار بسيط - واعتذر له وأخلى سبيله .

عاد القارىء إلى منزله وأخذ يأكل بجنون ثم نام طويلا . . طويلا .

القصة الثالثة :

كنا نمضى الليالى نتناقش فى قضايا الفن والأدب والحرية والثقافة والفكر . كان يرى أن كرامة الإنسان لا ينبغى أن تطلب إلا من طريق الثقافة والوعى . كلما شغلتنى مطالب الحياة اليومية عن اهتماماتنا المشتركة - ولو لزمن قليل - ألقى على باللوم والتأنيب واتهمنى بالتخلى عن كرامتى .

فجأة اختفى . سألت عنه فى كل مكان فلم أعثر له على أثر . تعزيت عن فقده بقراءة مؤلفاته العديدة التى تحوم كلها حول فكرة الكرامة .

فجأة ظهر . قرأت اسمه على صدر إعلان تجارى كبير بإحدى الجرائد اليومية . . لقد أصبح صديقى الأديب من كبار تجار الفراخ المجمدة واللحوم المستوردة .

. مازلت أبحث عن كرامتى .

القصة الرابعة :

أغلق شرطى المرور الإشارة أمام العربات القادمة من الشارع الفرعى وفتح الإشارة للعربات القادمة من الشارع الرئيسى . طال زمن انتظار عربات الشارع الفرعى . بدأ أصحاب هذه العربات يضغطون على آلات التنبيه حتى يفيق الشرطى من شروده . أشار إليهم بيده متحديا أن يغادروا أماكنهم . ظل يختال رائحا غاديا فى منتصف تقاطع الشارعين احتجاجا على مطالبتهم بالعبور . أشار إليهم مرة أخرى ألا فائدة من كثرة الزمر لأنه لن يدعهم يمرون الا حينما يقرر بنفسه وقتما يشاء .

امتد زمن الانتظار إلى خمس دقائق وازدحمت ناصية الطريق بالمشاة ينتظرون فتح الإشارة حتى يعبروا الطريق . انتابت الشرطى حالة من النشوة غامضة جعلته لا يعبأ بشىء سوى الإبقاء على الحال الماثل أمامه على ما هو عليه . فجأة نزل ضابط من إحدى العربات المحجوزة . عبر الطريق متجها فى غضب إلى الشرطى الذى فتح الإشارة بمجرد أن رآه فاندفعت العربات بجنون . كادت إحدى العربات أن تدهم الضابط لولا أن قفز بخفة فصار أمام الشرطى تماما . صفعه وعاد إلى عربته بخطى واثقة .

تعليق نقدى بقلم الناقد الكبير علان العلانى :

«لعلها المرة الأولى فى تاريخ أدب القصة القصيرة أن يصدر كاتب شاب مجموعة قصصية لا تتجاوز الصفحتين ، وعلى نفقته الخاصة . ومع هذا فإنى أؤكد أن صغر حجم المجموعة لا يقلل بأى حال من قيمتها الفنية . وسوف أكتفى بهذا القدر من التعليق على أن أنشر دراسة نقدية كاملة عن العمل فى إحدى المجلات المتخصصة فيما بعد .

لكنى أحب أن أشير هنا إلى أننى أختلف فى الرأى مع الكاتب الكبير فلان الفلانى حول شذوذ هذه المجموعة عن القاعدة السائدة فى المجتمعات النامية وحول تنبئه بأنها سوف تحدث رد فعل عنيف يساهم فى إحداث التغيير المنشود . ذلك لأنى - ولأسباب يطول شرحها وليس هذا المجال مجالها - *أرى فى هذا التنبؤ تفاؤلاً كبيراً لا يقوم على أساس من الأسباب المنطقية ، ومغالاة كبرى مبعثها مدركات وجدانية لا تستند إلى العقل فى قليل أو كثير .*

حوار مع قارىء مجهول اتصل تليفونيا بالكاتب فى منزله :

- أشكرك من قلبى على اهتمامك الفائق بمجموعتى القصصية .
- دعنى ألتزم الصدق معك . إننى لم أشتر المجموعة ، وإنما وجدتها مع صديق فقرأتها عنده .
- لا يهم . المهم أنك قرأتها ، فما الذى حدث لك بعد قراءتها ، أو ما الذى تنوى أن تفعله بحياتك ؟
- هذا ما أردت أن أسألك عنه لأنك أكثر الناس دراية بالهدف من وراء ما كتب .
- هل لى أن أسألك ما عملك ؟
- موظف . . متزوج ولى طفلان .
- كم يبلغ راتبك الشهرى ؟
- خمسين جنيها .
- أنا لست أعرفك بالطبع ، وأغلب ظنى أننا لن نلتقى ، فهل أطمع فى أن أسألك سؤالا بلا حرج ؟
- تفضل . . . خذ راحتك .
- هل تقبل الرشوة فى عملك ؟ . . أقصد هل تستبيح السرقة والنصب و«الفهلوة» ؟
- اطلاقا .
- هل تجيد نفاق رئيسك الأعلى ؟
- لا . . لا . . لا .
- هل تخافه أو تخشاه ؟
- أبدا .
- هل تحترمه ؟
- لا أحترمه إلا حين يبادلنى الاحترام فأنا أؤدى واجبى وينبغى عليه أن يرعى حقوقى ، وكلانا فى النهاية موظف بالدولة .
- هل أنت قانع بحياتك ؟
- لا .
- هل يمكننى القول بأنك إنسان متفائل ؟
- كيف أتفاءل فأخدع نفسى ؟
- قل لى بربك لماذا اتصلت بى ؟
- لأسألك نفس السؤال الذى سألته لى .
- أواثق أنت أنك قرأت مجموعتى ؟
- لقد قصصتها لك بكاملها يا سيدى .
- وتسألنى ماذا تفعل ؟
- نعم .
- لأنك لست تعرف ؟
- نعم .
- إذن فإنى أقترح عليك أن تموت .

الاسكندرية : سعيد سالم



● من رسائل القراء

تعليق
د. عبد القادر القط

« بسم الله الرحمن الرحيم »

- رب أشرح لى صدرى ويسرى لى أمرى -

صدق الله العظيم

السيد الدكتور/عبد القادر القط

تحية مودة وتقدير وبعد

أنا شاب فى الجامعة . وإذا ذكر الشباب ذُكر معه الأمل ، والاعتزاز بالنفس ، والإقدام ، والإيثار والبطولة . فسن الشباب سن المبالغة فى كل شيء لا بل هى سن الحماسة والطموح والتفاؤل . ولكن بعض شيوخنا قلبوا إيماننا إلى شك ، وتفاؤلنا إلى تشاؤم ، واطمئناننا الى قلق ، وأملنا إلى يأس . تمر بنا الأيام كما تمر الأحلام ، حاجاتهم ثقيلة ، ونفوسهم ضيقة ، وقالوا إن الشباب يحبون اللذات الرخيصة والنجاح السهل ، ويفضلون اللهو على الجد ، والراحة على المشقة . تلك هى مأساة الحياة . .

الشيخ لا يخرج من ماضيه ، والشباب لا يعرف حاضره ، ولا سبيل الى التغلب على هذه المأساة الا إذا شعر كل جيل بما يخصه من المسؤوليات ، وعرف كيف يوفق بينها وبين حاجاته واستعداداته . إن الحال لو سارت على هذا المنوال فما أشقى النشء ، وما أتعس الأجيال المقبلة . نعم . . فإن اختلاف أفراد الجيل الواحد بعضهم عن بعض يفرض عليهم مسئوليات مشتركة يمكن جمعها فى ميثاق واحد ، يمكننا أن نطلق عليه اسم «ميثاق الشباب» . . لقد آن للشباب أن يشربوا من المنهل الروى الصافى الذى شرب منه قادة الفكر فى كل زمان ومكان ، وأن يسيروا فى طريق الحرية والحق والإبداع حتى يبلغوا المؤمل منهم ، فاذا استطاع الشباب أن يحققوا ذلك كله بعزم وصبر أمكنهم أن يقولوا فى ثقة واطمئنان إن المستقبل لنا .

والشباب كان هو الأقدر على إعادة ضخ الدماء الجديدة فى الشرايين و إنعاش القلوب الحساسة المرهقة ، والمثقلة فى نفس الوقت - بهموم العصروانتشار الكتابات والإعمال الفنية المختلفة التى تقطر مرارة وتشيع روح اليأس فى حياتنا ، ولا تولد وراءها سوى العجز والشلل .

إننى أسترجع ذاكرتكم للوراء . وكيف أن جيلكم وجد من الجيل الذى سبقه كل التعاون والود والأيدى الممدودة بالمساعدة فى حب وحنان . . وأتاح أمامكم كل الفرص للانطلاق . . أم أنكم تشعرون بعقدة الأجيال ولا يعامل الآباء أبناءهم كم عوملوا هم كأبناء من قبل ؟ . .

- ولكن ما العمل ؟! ومواهب الشباب هى الأخرى تغتال . . وعندما يتمكن اليأس من القلوب ينعكس على جميع المجالات الثقافية ، فيرتعش الحرف فى أقلام الكتاب ، وترتجف الكلمات فى أفواه الفنانين و تضطرب الريشة بين أنامل الرسامين !!

فإننا نرجوكم وندعوكم أن تساهموا وتحكموا نيابة عن جيلكم والجيل الذى يسبقكم راية السلام والحب مع الشباب الصاعد . والمواهب البكر ، وتعملوا على إيقاف الحرب والاضطهاد اللذين نحسّها فالصحف والمجلات تنشر للكبار . . وللكبار فقط . .

ونتساءل : هل من حق المثقف أن يستسلم لليأس ، وأن يقف عاجزاً أمام التحديات . . ؟! أو أن واجبه يفرض عليه أن ينشب أظافره متشبثاً بأى بارقة أمل تزيح عن الأمة الكابوس الثقيل ، وأن يرعى فى حنو نبت الأمل الأخضر ، واثقا أن التاريخ لا يتوقف ، وأن الزمن يتسع للبناء . .

ومازال الشباب يتطلع أن يكون للنشء مكان فى مجلة إبداع . وليفرج السادة القائمون عليهاعن نتاج الناشئين، وأن تخرج كتاباتنا إلى النور لا أن تظل كما آثارنا القديمة فى الصناديق المغلقة فللشباب أيضا إبداعهم ولا نرضى أن تكون كتاباتنا جهد خفافيش تضرب بأجنحتها فى الظلام .

وليساير بريد القراء رغبة الشباب : بأن يتلقى رسائل الناشئين ويولى النصح والتوجيه للشباب فإن شيوخ الكتاب لهم مجالات كثيرة للنشر وتكفى للنشر وتكفى أسماؤهم . أما أن مجلة شهرية واحدة لن تستطيع أن تنهض بهذه المسئولية . فهذا قدركم . . فإن كانت المسألة هى تكلفة المجلة فإننا نرحب بأن يزيد سعر إبداع . . وهذه ليست دعوة بأن ترحب إبداع بما ليس فنا ولا أن تحرص كل الحرص على تشجيع ما فيه نصف فن وربع فن . . وأملنا دائما حىّ ويجب أن يكون حيا على الدوام ويجب أن ترحب إبداع بالشباب ويجب أن تظل ذراعاها مبسوطتين وسعهما لاستقبال كل جديد رقيق ناعم . وأعتقد أنه ببلوغ هذه الغاية ستغزر الحياة الثقافية . . فإذا غزرت الحياة الثقافية غزرت معها تلك الأفكار الجديدة فى مبدعات الأدب والفن ، وأما إذا ضحلت تلك الحياة ، جاء النقاد والقوا بشباكهم فى الماء . فخرجت اليهم خالية أو كالخالية . .

وفى رأيى أن التراث هو نقطة البداية لمسئولية ثقافية وقومية ، والتجديد هو إعادة تفسير التراث طبقا لحاجات العصر ، فالقديم يسبق الجديد ، والأصالة أساس المعاصرة ، والوسيلة تؤدى الى الغاية ، التراث هو الوسيلة والتجديد هو الغاية ، للمساهمة فى تطوير الواقع ، وحل مشكلاته ، والقضاء على أسباب معوقاته . والتراث ليس قيمة فى ذاته إلا بقدر ما يـ ـلى من نظرية علمية فى تفسير الواقع والعمل على تطويره . .

والسؤال الآن هل ترحب إبداع إذا تجرأ شاب له من المعرفة والموهبة والدراسة ما يؤهله لأن يكتب نقدا عن كتاب أو قصة أو قصيدة أو يتناول حياة فنان . . .

أو أنكم تتهمون الشباب باللهو ، والجهل . . والشباب برىء من هذا الزعم ، وهذه كلمات جان جاك روسو يعبر من خلالها عن التزام المثقف : «اذا كانوا ألفاً فسأكون واحدا منهم ، وإذا كانوا مائة فسأكون واحداً منهم ، وإذا كانوا عشرة فسأكون واحدا منهم ، وإذا كانوا واحدا فسأكون هذا الواحد . .» وهذا هو جوهر الدور الذى يجب أن تحرص عليه إبداع . .

أحمد محمد على أبو النجا
٣٢ شارع الأهوانى «دوران شبرا»
خلوصى ـ القاهرة

تعليق !

ترحب «إبداع» بهذه الرسالة الجادة الرزينة ، وتجيب عليها كما أجابت على رسائل مماثلة من قبل .

ومن الواضح أن صاحب الرسالة يلحّ - كما يلحّ أصحاب رسائل أخرى - على اختلاف الأجيال وعلى استئثار «الكبار» بالنشر ، وإعراضهم عن متابعة إبداع الأدباء من الشباب ولا أدرى كيف نشأ هذا الإحساس الحاد عند الشباب بهذه القطيعة ، وبهذا الخلاف الذى يصوّر لهم كبار الأدباء على أنهم جيل قد انقطعت الأسباب بينهم وبين الحياة المعاصرة ، فهم يعيشون فى عالم مختلف كل الاختلاف عن جيل الشباب . والحق أن الحياة لا تتغير على هذا النحو من القفزات الواسعة المفاجئة التى تدفع بجيل إلى مسافات شاسعة للأمام وتبقى جيلا فى مسافة بعيدة إلى الخلف ، فالحياة سلسلة متصلة الحلقات ولابد أن يكون هناك ارتباط - على نحو ما - بين آخر حلقة والحلقة التى سبقتها - على الأقل . وهذا هو الاختلاف الطبيعى بين الأجيال الذى تضمن به الطبيعة انتقال المعرفة والخبرة من جيل إلى جيل ، حتى لا يبدأ كل جيل

جديد من «الصفر» كما يقولون .

ويبدو أن هذا الإحساس بتلك القطعية هو - فى الأغلب - من جانب الشباب وحدهم ، ولعله إحساس نابع من إلحاح بعض وسائل الإعلام والتمثيليات والأفلام على طرح قضية خلاف الأجيال كما تبدو فى مجتمعات تختلف ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية عن مجتمعاتنا ، حتى أصبح فى كل بيت مصرى - وعربى - صورة من هذه القطيعة بين الآباء والأبناء - على اختلاف فى الدرجة من بيت إلى بيت ومن مجتمع إلى آخر .

وليس حقا - فى مجال الأدب والفكر والثقافة - أن الكبار يستأثرون بالنشر ويعرضون عن متابعة إنتاج الشباب ، فالحق أن الشباب يجدون لديهم الآن فرصا لم تكن متاحة من قبل ، فى الإذاعة والتليفزيون ، وبعض الصفحات الأدبية فى الصحف اليومية . أما عن مجلة إبداع فإنها - حسب الإحصاء الذى قدمته عن سنتها الأولى - قد نشرت لمائتين واثنين وعشرين أديبا . وما أظن أن لدينا هذا العدد الضخم من «الشيوخ» أو الكبار . والمجلة حين تختار مادتها من بين ما يرد إليها من شعر وقصص ومسرحيات لا تنظر فى «سن» صاحبه ، ولا تطلب منه «شهادة ميلاد» ! بل تتخذ الجودة والأصالة معياراً لما تختار . وكثير من هؤلاء «الشباب» الذين يرسلون إليها بعض إنتاجهم تعوزهم الموهبة والمعرفة بأبسط قواعد اللغة وأساليبها . وهذه ظاهرة تدل على أن هناك تقصيرا واضحا فى توجيه الشباب فى بيئاتهم المحلية عن طريق الصلة المباشرة بين الشاب وأستاذ فى مدرسة أو أديب فى جماعة أدبية أو ندوة ثقافية أو موجّه فى «قصر ثقافة» أو محرر فى مجلة محلية أو إقليمية . ولو فتحت المجلة صفحاتها لمثل هذه الكتابات المبتدئة - بدعوى تشجيع الشباب - لهبطت بمستواها إلى ما لا يرضى أغلب قرائها ممن يلتمسون فيها مستوى أفضل من حيث الفن والسيطرة على أدوات التعبير . وإذا كان صاحب الرسالة لا يوافق على إجازة ما فيه «نصف فن أو ربع فن» فماذا تراه يقصد إذن بفتح الطريق أمام الشباب ؟ . ومن معرفتى الشخصية بكثير ممن تنشر لهم المجلة أرى أن أغلبهم ممن ينطبق عليهم «اصطلاح» الشباب وإن كان هذا الاصطلاح فى ذاته غير واضح المعنى أو محدد المعالم . فهل هو مقترن بسن معينة أو «بعمر أدبى» أو بمستوى فنى خاص ؟

وإذا لم يكن هناك سبيل إلى هذا التحديد فمن الأولى أن يكون معيار الجودة والأصالة هو الفيصل فى النشر ، وإلاّ فإن «التسامح» بحجة أن الكاتب شاب يمكن أن يتسع شيئا فشيئا حتى يصل إلى مستوى الناشئين والمبتدئين ، الذين أرجو أن يجدوا مجالاً لتنمية مواهبهم فى تلك الوسائل المباشرة المحلية التى أشرت إليها .

إن المجلة تتلقى عشرات من القصائد والقصص كل شهر لشباب يعبرون عما يجيش فى صدورهم من عواطف فى سن مبكرة تنقصها الخبرة والمعرفة بأصول الأدب وأدوات تعبيره ، فيجىء «شعرهم» مختل الوزن ، أو لا وزن فيه على الإطلاق وتمتلىء لغتهم بأخطاء فاحشة فى اللغة وبناء العبارة . وأغلب هؤلاء الشباب يطلبون النصح ويسألون الرأى فيما يكتبون . وأحاول - قدر الطاقة - أن أجيب على تساؤلهم فى رسائل خاصة ، لكن ذلك يتم فى نطاق شخصى محدود ، إذ تكاد الإجابة على جميع الرسائل تكون فى حكم المستحيل . وبرهانا على ذلك الوضع الذى لا أرى له حلا إلا بما أشرت إليه ، أقدم بعض نماذج من إنتاج هؤلاء الشباب ، وسيرى القارىء مدى حاجتهم إلى التوجيه والإشراف المباشر ، وقلّة جدوى النشر والتعليق فى المجلة .

د . عبد القادر القط

○ انظر النماذج فى الصفحة التالية

أنا جيتك يا «سمرا» أشتكين
نداء عاشق من الجبين

رجعاه من شوق طالي .:. قطعة وصاله سنين
وليلٌ أرخى سدوله .:. على أنفاس العاشقين
يا ناعمة البال هادئة .:. تقلبت يساراً ويمين
سلكت دروب السحر .:. أكفكف شوق اليائسين
تعلمت فن الكلام .:. لأكون من الواعظين
وسايرت عشاق الهوى .:. وأصبحت من القوم الناسكين
على أتقن لغة .:. يحسبها قلبك المصون
أو لهجة سهلة المخرج .:. لأحادثك فتفهمين
أم نكت آه .:. بلسان الصادقين

- من ذكرى أول لقاء -

هل تذكرين لقائي الأول وآخر حبنا
يوم التقينا من الطريق هاهنا
يوم سرى سحر الصبوة لقلبنا
مهللاً ومبشراً وملحنا
لحن العذوبة والجمال لسعدنا
وكأنني أحسست ساعتها بداية حبنا
وكأنني جلت القلوب تعانقت
وأحبال المودة قد مدت لنا
فراح قلبي يلتقط أنفاسه
وندانا قد راحت توثق ودنا

بسم الله الرحمن الرحيم
«نداء إلى نفسي الظالمة»

فلا تنامي يا نفسي وأنتِ ظالمة
فلا تدري متى تموتين

فمهما تفرحي وتحزني
فلكِ يوماً ما ترحلين

فالدنيا ذاهبة بكِ وبغيرك
ولا يبقى إلا وجه ربك للعالمين

شهريات عن التاريخ والمعرفة والفن

سامى خشبه

هل هى مصادفة ان تقرر أسرة تحرير « إبداع » بدء هذا الباب : « شهريات » فتبدأ على الفور حيرة الإجابة على السؤال : بم يُبدأ « الباب » ؟ بأى الكتب أو بأى الأعمال ؟ فى الشهرين السابقين كانت قد وصلتنا أطراف من الأعمال المنشورة خلالهما فى مصر ، وفى أقطار عربية أخرى : إبداعية ونقدية ، مؤلفة ومترجمة ، حديثة وتراثية ، كتب - مجلدات أحيانا - أو مجلات ، مطبوعة طباعة عادية ، أو من مطبوعات « الماستر » التى خاض بها شباب الستينيات والسبعينيات معركة البقاء ، وتحديد الدور وممارسته ، ومن منشورات هيئات النشر الكبيرة - حكومية وخاصة ، أو من منشورات « الجيوب » الخاصة ، الفقيرة الشجاعة . . (وهذا وصف لاينفى صفة الشجاعة عن هيئات النشر الكبيرة التى تغامر الآن بأعمال لأسماء جديدة ، تجرب أقلامها فى أنواع وأساليب تعبيرية تدهش الكثيرين ، ولا أقول إنها تصدمهم) .

بأى الكتب نبدأ إذن ، أو بأى الأعمال ؟

(* مصْر بين عهدين : توفيق الحكيم :)

المنطق يملى الموضوعية المجردة (!!) فيملى أن يكون الأكثر رسوخا هو البداية : «مصر بين عهدين» لتوفيق الحكيم ، هو الاختيار المثالى لبداية مثالية : هذا شيخنا جميعا يتحدث عن حياتنا ، وعن هذا الوطن : الآن ، وقبل نصف قرن . حديثه يفيض بالحب لنا ، والرغبة فى العطاء ، وبالدهشة منا ، ومما نجترحه ، وبالرغبة فى التفاعل مع ما لا تكف الحياة «فى عهودها» عن توليده ، ولا عن إنهاء وجوده .

ولكن هذه البداية ليست هى بالضرورة «البداية» .

الهوى يملى بداية أخرى . أليس للهوى - أيضا - موضوعيته المجردة ؟

* روايات تاريخ الإسلام : جورجى زيدان

الأهواء تتنازع العقل الواحد . أحببت أن أبدأ بتأمل هذه «الطبعة» الجديدة التى تصدرها «دار الهلال» لروايات مؤسسها جورجى زيدان ، والتى اشتهرت باسم : «روايات تاريخ الإسلام» ، وأن تتركز عملية التأمل على «المقدمات» التى كتبها - ويكتبها - نخبة من أساتذتنا وأصدقائنا النقاد والدارسين .

فالروايات - التى كتبها مؤلفها منذ نحو نصف قرن - ماتزال نصوصها بالطبع هى هى . الجديد هو تلك «الآراء» فيها ، وفى مؤلفها ، وفى منهج تأليفها : فنيتها ، ومقدار علاقتها بالتاريخ الموضوعى (هل هناك تاريخ موضوعى ؟) ، أو علاقتها بأهواء صاحبها أو بهواه : ألح السؤال على العقل : كيف أننا - بعد نحو نصف قرن - وبعد نحو قرنين من بداية «نهضتنا الحديثة» لم نبلور بعد اتفاقا «قوميا» على فهم تاريخ تلك النهضة . (أذكر الدهشة التى عشتها حينما قرأت كتابا سوفيتيا اسمه (موجز تاريخ الاتحاد السوفيتى)يفترض أنه كتب على أساس المنهج المادى التاريخى ، وكان مبعث الدهشة ثم «شىء من الوعى» - تلك النظرة «القومية الروسية» التى تتخلل الكتاب بقوة ووضوح - وهى نظرة أخذت عن المؤرخين الروس القدامى ، وتم تطويعها لخدمة المنهج الجديد) . الاتفاق

القومى على فهم الأمة لتاريخها أمر لا ينفصل عن وجود الأمة ذاته . وهو اتفاق نفتقده ، ووجوده لا يلغى تعدد مناهج تفسير التاريخ ، بل يقوم أساسا للتعدد ذاته ، أو يقوم أساسا لـ «أصالة» كل منهج على حدة .

أحببت أن أبدأ بتأمل «مقدمات» هذه الطبعة الجديدة من روايات «جورجى زيدان» ، وبالمقارنة بينها - أو مقارنة تقديمها لدور المؤلف ، ومنهجه ، ونظرته للتاريخ ، وكيفية استخدامه «الفنى» للتاريخ المعروف ، وأسلوبه فى الإضافة إلى هذا التاريخ ، أو فى الحذف ، ثم وجدت أن هذه مهمة أوسع كثيرا من المهمة التى حددها رئيس التحرير للشهريات ، فكان لابد من تأجيل هذه البداية إلى موعد آخر ، فى مجال مختلف .

*** الحب والحرب : شوقى خميس :**

الأهواء تتنازع العقل الواحد .

أحببت أن أبدأ بتأمل «نقدى» لمسرحية شعرية من أجمل ما أبدعه جيل الستينيات المصرى : دراما : «الحب والحرب» للشاعر شوقى خميس التى صدرت عن الهيئة العامة للكتاب منذ أسابيع : كتبها الشاعر فى السنوات بين ١٩٦٧ - ١٩٧٠ ، وأخرجت على المسرح فى أواخر عام ١٩٧٣ ، ولم تنشر إلا فى أواخر عام ١٩٨٣ . ولكن الإيقاع البطىء لا يدل على أهمية الكتاب أو العمل .

الشعر المسرحى تتعدى خصائص جماله جودة الأسلوب ، وعذوبة البيان ، إلى صدق تعبير «العبارة» عن تحولات الموقف وعن تفاعل الشخصيات مع «الحدث» فى «الموقف» ، وعن علاقة الموقف المتطور بتفاعل شخصياته مع التكوين العام (البناء الفنى) للدراما : لا فرق بين بناء دراما نثرية وبناء دراما شعرية إلا بمقدار اختلاف موضوع كل منهما : إذا كان التاريخ هو الموضوع ، فقد تلامست الدراما مع «حقيقة» إنسانية عادية ، واقتربت فى نفس الوقت من الملحمة - وفن الملحمة - وهنا لا أجد سندا من النظرية الأرسطية ، ولا أستند إلى النظرية البريختية - لابد من أن تسيطر «الجموع» ، مباشرة ، أو من خلال الأبطال الذين يصوغهم الشاعر من أحلام «هذه» الجموع . فالأبطال الحقيقيون فى التاريخ الحقيقى تجسيد لأحلام الجموع التى آمنت بهم ، واتبعتهم ، فأصبحوا صورة على غرار هذه الأحلام . إنهم تجسيد لفضائل شعوبهم وآمالها . (راجع أرسطو وبريخت كليهما !) .

وفى الدراما المصرية ، كان هذا اكتشافا حققه شوقى خميس فى مسرحيته الأولى «سندباد» أو : «مدينة المقنعين» وكان ذلك تطويرا للأصول التى وضع عبد الرحمن الشرقاوى أصابعه عليها فى «الفتى مهران» . وكان التطوير متجسدا فى تركيز شوقى على «الكورس» ، أو على الشخصيات الثانوية ، وتوزيعه الحدث ، وتوزيعه مكونات المضمون على مواقف (مشاهد) يشارك فيها «نكرات» ، أو شخصيات ثانوية ، بأكثر مما يشارك فيها «الأبطال» أنفسهم أو الشخصيات الرئيسية - بينما واصل عبد الرحمن الشرقاوى مهمته - واكتشافه الأصلى (دراما ذوبان البطل فى قضية ، أو ذوبانه فى الآخرين الذين يرثون قضيته ، وبالتالى يزداد استقطاب الدراما حول «مأساة بطل» تؤدى إلى استنارتنا بـ «قضية» من خلال تكوين تراجيدى وغنائى فى وقت واحد) . ولكن شوقى خميس يواصل اكتشافه - أو تطويره - الخاص ، بقدر أكبر من الإبانة ، ومن تماسك البناء الدرامى (ربما لأن «الحب والحرب» أقوى تلامسا مع التاريخ الحقيقى مما كانت «سندباد» ذات الإطار الأسطورى الرمزى) .

علم التاريخ يكتشف أن أحمد عرابى كان تجسيدا لأمل المصريين فى العدل والتقدم والحرية ، ويكتشف أن هزيمته كانت تجسيدا لعجز أدوات العقل القديم والتخلف الحضارى حتى وان احتميا بالنبالة ، وتمسكا بالقيم الخلقية العليا - عن مواجهة عقل حديث عدوانى وحضارة حديثة ذات طبيعة توسعية . ولا «يكتشف» شوقى خميس فى «الحب والحرب» أكثر من هذا ، إذا تحدثنا عن «القيمة المعرفية» المجردة للدراما . ولكن القيمة المعرفية للفن ليست هى ذاتها القيمة المعرفية لعلم التاريخ ، أو لعلم اجتماع التاريخ ، أو لعلم الاقتصاد السياسى .

*** عطشى لماء البحر : محمد إبراهيم مبروك**

العقل الواحد تتنازعه الأهواء .

فكنت أحب أن أبدأ هذه «الشهريات» بالحديث عن «مجموعة قصصية» ، كنت واحدا من الذين توهموا أنها لن تصدر أبدا : مجموعة قصصية من تأليف محمد إبراهيم مبروك ، اختار أن يطلق عليها اسم القصة الأخيرة فى المجموعة : «عطشى لماء البحر» ، وأرفقها بدراسة كتبها إبراهيم فتحى ، وصدرت عن «مطبوعات النديم» فى الشهر الماضى .

ومحمد إبراهيم مبروك ، يكاد يكون أسطورة من أساطير جيل الستينيات : المجموعة تضم القصص الست التى كتبها مبروك فى ثلاثة عشر عاما على الأقل ، بين مارس ١٩٦٦ ومارس ١٩٧٩ - كتب القصص الثلاث الأولى بين مارس ونوفمبر عام ١٩٦٦ ، وكتب القصة الرابعة على فترتين : ٦٧ ، ٦٨ (وأعطاها تأريخا فى مارس أيضا بين العامين) . وكتب القصتين الأخيرتين فى مارس عام ١٩٧٩ ، وامتدت كتابة كل منهما إلى شهر يوليو من العام نفسه . وليس هذا الإقلال فى الإنتاج هو ما يجعل محمد مبروك أقرب إلى «أسطورة» فى جيله ، وإنما «كتابته» هى ما تجعله كذلك . هكذا كنت أتخيل ، إلى أن صدرت المجموعة ، وقرأت تقديمه الخاص لها - لكتابته : فدهشت أكثر لموقفه من هذه الكتابة ، كتابته - ولكنه على أى حال ، مسئول عن كتابته - فى قصصه ، وفى تقديمه لها على حد سواء . وفى هذه المسئولية - التى يعلنها بنشر القصص والتقديم معا - صدقه ، ونبله ، وعذابه العظيم .

كان محمد إبراهيم مبروك ، أيام براءة الصبا الأول وأمام دهشته الخضراء بما كان قد اكتشفه عن «لغة الكتابة» الخاصة به - ساذجا لدرجة أنه كان يتلو بصوت مرتفع قصته الأولى : «نزف صوت صمت نصف طائر» فى الندوات الأدبية التى يرتادها الأدباء ، والمتأدبون ، والمتشبهون بهؤلاء وأولئك . ولكن كتابة مبروك ليست للتلاوة العامة ، وليست - حتى - لأى نوع تلقائى من القراءة ، وليست للقراءة التى يتوقع صاحبها أن يجد فيها ما يألفه ، أو أن يقرأ دون عناء كبير .

كان مبروك ، قد اكتشف - ولا أعرف قصة ذلك الاكتشاف وإنما أحاول أن أستخلص «دلالة» من معلومات ناقصة - أن إبداع عمل قصصى ، يساوى إبداع حياة مكتملة النضج ، وأنه لا يمكن لحياة أن تكون مكتملة النضج إذا كانت ذات سطح واحد ، أو إذا سارت على خط واحد مستقيم ، فوق سطح واحد مستقيم ، خصوصا إذا كانت حياة «بشرية» ، وإذا كانت حياة باقية ، غير ميتة .

وحينما أراد مبروك أن «يجسد» اكتشافه البسيط - وشبه البديهى فى قصته الأولى - التى ربما لم تكن هى أول ما كتب من قصص . عاد فاكتشف أيضا أن بساطته البديهية لا تعنى أن يكون تجسيدها بسيطا ، تجسيد الحياة لابد أن يكون فى مثل تعقيدها ، وفى مثل تراكبها ، وفى مثل تداخل مستويات تجليها : الواقع منظورا أو محسوسا فى أجزاء منه ، وغير منظور وغير محسوس فى أجزاء أخرى . والواقع - منظورا كان أو خفيا - ليس «حبلا» متماسك الخطوط مجدولها ، وليس «سلسلة متصلة الحلقات» ، ولكنه أقرب إلى ملايين «النقاط» المبعثرة - منظورة وخفية ، تحت الحواس أو داخل الذهن-يكتشف وحده أن لبعثرتها نظاما ، إذا استطاع أن يجسد هذا النظام فى قصته ، دون أن يقسره على نظام مفتعل مفروض ، فقد استطاع أن يشرك الآخرين فى اكتشافه (نظام تبعثر نقاط الواقع المتعدد مستويات الوجود والتجلى) ، شريطة أن يكون الآخرون مستعدين لأن يبذلوا فى القراءة مثل ما بذله هو من جهد عقلى وشعورى فى تجسيد الكشف ، وليس فى تحقيقه : فإنه - هو - كان قد قام بجهد التحقيق ، ووفره عليهم ، اكتشاف هذا النظام هو المتعة والنشوة ، والنظام ذاته هو الجمال ، وإدراكه - من خلال العراك (الجدل) العقلى والشعورى مع فوضاه الظاهرية - هو الوعى الذى يحققه الفن . هو المعرفة الفنية .

هل تقتصر تجارب مبروك إذن على «الطابع السيكولوجى» الذى هو - فى خطوطه العامة - «الطابع التاريخى متنكرا» ، على حد قول إبراهيم فتحى فى دراسته المرفقة بالمجموعة ؟ إن اقتصر اكتشاف مبروك على ذلك لكان كشفا عاديا . ما كان يستحق أن يكون لأجله ، وأن يبقى «أسطورة» فى جيله : كل طابع فردى - سيكولوجى أو ذهنى - فى الفن ، أو فى الاقتصاد ، أو فى الفيزياء (ولهذه العلوم أيضا طابعها

الفردى) لابد أن يكون «تاريخيا» . فبم يتميز مبروك ؟ هل يتميز بأن «الذات الشعرية» فى قصصه - أى وجهة النظر التى تقوم بالتشكيل والتنظيم - تقف عند نقطة البدء فى نظرية المعرفة ، عند مسألة العلاقة بين ذاتية الوعى وموضوعية العالم ، كما تقول الدراسة ؟ كيف تتميز الذات الشعرية فى الفن ، الذات الواعية المدركة المنظمة ، عما تدركه وتنظمه ؟ كيف تتميز الذات عن الموضوع فى الفن ، بينما الإنتاج الفنى تمازج عضوى بينهما ، لا فاصل بين مكوناته أبدا ؟

هكذا تستولى سطور من دراسة ابراهيم فتحى على ما كان يجب أن يكرس له «عطشى لماء البحر» نفسها ، مثلما استولت الدراسة ، أو حاولت أن تستولى على روح فن مبروك . وأخاف أن أقول إن شيئا ما فى هذه الدراسة يكشف عن دلالة موقف مبروك - فى تقديمه لقصصه - من كتابته .

كتب محمد ابراهيم مبروك ، ما كان اكتشافه : نشوته ومتعته ونظامه - الذى هو ما رآه وأدركه من جمال ومعنى - ووعيه ، وأراد أن يشركنا إياه ، ثم راح يقسمنا إلى فقراء (ذويه) يؤمن بهم ، ولكنه يرى أنهم لن يأخذوا «ورداته البرية» ، وإلى «لاهثين طمعا فى سكنى الأدوار العليا» يستطيع بعضهم أن يلتقط وروده ، ويفضل أن تتمزق الورود وتتبدد . . «خير من أن يحبسوها بين حوائط ديكوراتهم المعدة بعناية كصناديق المومياوات» . فماذا إذن لو أنهم التقطوها ، فاستمتعوا ، وانتشوا ، وزادوا وعيا . . ؟ - الخطأ النحوى ليس من عندنا .

يا أخى ، اكتب كتابتك ، ودع من يستحقها يأخذها ، ولا تفترع عذراءك بأصبع عقيم ميت الحس ، ليس هو - حق - أصبعك .

○ الرجل المناسب : فتحى غانم

وما يزال العقل الواحد تتنازعه الأهواء . كم كنت أحب أن أبدأ هذه الشهريات بالحديث عن «الرجل المناسب» مجموعة فتحى غانم الجديدة ، التى بدأت «مختارات فصول» ، كسلسلة جديدة تصدرها الهيئة العامة للكتاب . كيف يتحول وعى فتحى غانم - وهو كاتب مشغول بوعيه ، بقدر انشغاله أيضا بتجسيده الفنى لهذا الوعى - إلى تعبير وبناء فنيين ؟

قبل أن أحاول الإجابة - وهى بالطبع ، وكالعادة ، لا يمكن أن تكون إجابة نهائية بالنسبة للسؤال ، ولا بالنسبة لسائله - أحب أن أقول أيضا إن «كتابة» فتحى غانم ليست فى اعتقادى أجمل ما يحصل عليه قارئه منه ، وإننى لأعتقد - وربما كنت أستعير هذا الحكم من الصديق الأستاذ بدر الديب - أن فتحى غانم ليس مولعا بالتجديد فى كتابته . ومع ذلك ، فإن لكتابته - ما تزال - أكثر من مجرد «مذاقها» الخاص : تستطيع أن تستشعر بانصباب كلماتها على جلدك ذاته ، لتعبيراته وقع مادى كاللطم أو كالنخس على الجسد . إنه يصل إلى وعينا من العقل والجسد معا .

وكتابة فتحى غانم «نوع» تقليدى من الكتابة ، بمعنى أن الدلالة الموضوعية للكلمات والجمل هى الدلالات «المقصودة» فى أعماله ، إنه يريد بالفعل أن «يرسم شخصية» ، وهو يراها مثلما تراها المرآة أولاً ثم يخرج «الصورة» بما يوفر له فن القص منذ أواخر القرن الماضى ، أو ما وفرته للأدباء قدرات علوم النفس والاجتماع . ولكن شيئا ما ، هو الذى يجعل كتابة فتحى غانم كتابة بالغة الحداثة .

هذا الشىء ، أو هذا المعامل الفنى فى كتابته ، هو فى اعتقادى طريقته فى تحويل وعيه إلى تعبير وبناء فنيين : هل يكون «سر التركيبة» عنده هو قدرته على تحويل «الخيال القصصى» إلى ما يشبه التاريخ الحقيقى لأناس حقيقيين ، وليس تأليفا عن شخصيات فنية ؟ أم يكون سر التركيبة ، هو معرفته بأن «المعرفة» فى الفن لا تنفصل عن خلق ذلك الإحساس بالتماثل ، بين الخيال القصصى وبين الواقع الحقيقى (هذا الواقع الذى يقوم بيننا وبين المؤلف اتفاق خفى على أنه هو المقصود) ، وبين الشخصية الفنية وبين أحدنا ، أو جماعة من بيننا ؟

ليست «العبارة» فى حد ذاتها هى سر التركيبة عند فتحى غانم ، وهو على أى حال لا يهتم بتجديدها ، رغم ما يظل لها من تلك القدرة على اللطم الحسى أو الوخز المحسوس . إنما الأثر الكلى - النفسى / العقل

للعمل هو ما يسعى اليه فتحى غانم ، عارفا بأننا نستمتع ونحن نحاول اكتشاف الغرابة ، ودرجة القرابة ، بين خياله وبين «هذا الواقع» وبين شخصياته وبين «هؤلاء» الناس بالذات .

ماذا نحصل عليه من «الرجل المناسب» غير أن نكتشف بيننا أشباها لأبطال قصص المجموعة الست ، الذين انتقاهم - أو خلقهم - مؤلفهم ، لكى يكونوا نماذج لأبطال «الكوميديا الإنسانية» الخاصة بنا : كوميديا ادعاء الطموح إلى أشياء عظيمة وقيم نبيلة ، دون إيمان بها ولا قدرة عليها ، والولع بما لا يمكن الحصول عليه ، والزهد فيما لا يمكن الحصول على غيره ، والاندهاش مما كان معروفا مقدما أنه حتمى ولا فكاك منه ؟ إن كان هذا فقط هو ما نحصل عليه من كتاب فتحى غانم ، لكان فيه الكفاية للباحثين الاجتماعيين عن «نماذج فئات الطبقات الوسطى» ، أو للباحثين الفلسفيين عن الحقيقة المعرفية للنماذج الفنية . ولكن المشكلة تبقى كما قلت هى طريقة فتحى غانم فى تحويل وعيه إلى تعبير وبناء فنيين ، بصرف النظر عن تقليديتها أو حداثتها . وقد يكون «هدفه» - بالنسبة لنا - أن نزداد بكتابته وعيا ، ولكنه يعرف أن طريقة الحصول على الوعى هى المتعة

سامى خشبة



الغموض فى الشعر
بين التحليل النفسى والنقد الأدبى

بركسام رمضان

ديوان « البيت الزجاجي والثعبان » آخر عمل أدبي للدكتور يحيى الرخاوى أستاذ الطب النفسى ، وهو أديب أو بمعنى أدق : هاوى أدب . وقد أصدر من قبل ديوانين هما : « أغوار النفس » ، و« سر اللعبة » ، ورواية : « الصراط المستقيم » .

وهذا الديوان يثير قضية نقدية خطيرة هى : قضية لمن يكتب الأديب ؟ فهذا الديوان - بلغته وصوره ورموزه وجوه الفكرى والنفسى - يوحى بالغموض الشديد ، الذى نحس به ابتداء من العنوان . من هنا كانت أفضل وسيلة لاكتشاف سر هذا الغموض هى أن نستعين بالشاعر لفهم شعره . وقد دار بيننا وبينه الحوار التالى :

○ ما الظروف التى كتبت فيها ديوان « البيت الزجاجى والثعبان » ؟

- هذا الديوان كتب فى ظروف نفسية قاسية فقد انتقلت خلال سبعة عشر يوما من باريس إلى الطائف ، فأحدثت هذه النقلة صدمة فى نفسى ، فالخلاف واضح وشديد بين الحضارتين : الغربية والشرقية ، والغربة النفسية موجودة أيضا عند المواطن فى كليهما . وبين هذين الاغترابين اكتشفت أننى لابد أن أصرخ معترضا على الواقع فى فرنسا وفى السعودية ، وكان نبض الشعر هو التعبير الأنسب عن هذه الصدمة أو تلك الدهشة .

○ وأنت تعبر عن هذه الدهشة .. أرى أنك كنت تستخدم صورا غريبة .. وربما كانت عقلية أكثر منها شعرية .

- ليس هناك فرق بين الصور . ليست هناك صور عقلية وصور شعرية . هناك صورة فقط . والصورة فى الشعر تشكيل مكثف تقوم اللغة فيه بدور رائد وليس ثانويا . إن تشكيل الزمان والمكان ، واللفظ والنغم ، يتم فى إطار واحد . تتعانق فيه هذه العناصر الأربعة . ويأتى الشعر كنوع من التحدى المباشر للتركيب الجاهز ، وفضح للشكل الموجود الراسخ ، ولكنه فضح للبناء ، وليس للتنافر ، مثل الجنون ، ولكن الجنون فوضى أو (فركشة) . . .

○ تقصد الجنون المنظم ؟

- نعم إن الجنون فى الفنون جنون منظم ، ومتجاوز ، ومن هنا يأتى الرفض .

○ من أى منظور تكتب شعرك ؟

- أعتقد أننى أستعمل اللغة الشعرية كأداة تعبير عن علم السيكوباثولوجى ، وهو ليس علما بقدر ماهو فن معايشة للنفس الإنسانية ، لذلك يأخذ أحيانا لغة علمية ، ولكنه كمنهج وحقائق لم يأخذ شكل علم محدد ، ومن هنا كانت السهولة فى أن أعبر عن علم فيه جرعة كبيرة بأسلوب فنى .

○ هنا تأتى القضية المهمة . وهى أن الأديب لاتخصص له ، فإذا كان عالما ، فإلى أى حد يمكن أن ينسى تخصصه ، ويحرص فقط على عملية التواصل مع الجمهور الذى يتوجه إليه ؟

- كل من يكتب ينتظر أن يتواصل ، ولكن هذا الموقف الذى يكتب فيه للناس لاينبغى أن يعوقه عن أنه يكتب لنفسه أولا ، ومن خلال الكتابة عن نفسه يبحث عن الناس ، لأن الذى يكتب للناس أساسا يمكن أن يكون معلنا أو مندوب دعاية ، فالمبدع صاحب رسالة يكتبها بدافع من التعبير عن نفسه أولا ، ثم يقبله الناس أو لايقبلونه ، فهذا ليس مهما فى نظرى .

○ كثيرٌ من القراء يرون أن فيما كتبت أمورا كثيرة غامضة وغير مفهومة . فما تبريرك لهذا الغموض ؟

- ربما كانت الصور الشعرية عندى مركبة ومعقدة ، لأنها تعبر عن كثير من التناقض بين الشرق والغرب ، والثراء والفقر ، والجسد والروح . كل هذه المعانى أحاول أن أعبر عنها بصورة غير مألوفة ، وربما بصور مخيفة ومرعبة . مثل قولى :

يا تجار الكلمات الخاوية المهجورة
أفيون السعد دعارة
المخدع أرجوحة
دارت ، دارت ، دوارة
فتدحرجت الكرة الأثقل فى غير الخانة

فهذه الصورة المركبة قد لايفهمها القارىء ، وأنا أرى أن الشعر لايفهم ، وإنما يعاش ، ويواجه ، ويشعر به ، فالشاعر كالذى يمسك خنجرا مضيئا من نور يغمده فى وعى الآخر ، فتشع الشمس التى قد تحرق من لايكون مستعدا لمواجهتها ، فالصور عندى تجمع معانى متباعدة ، وربما كانت متباعدة جدا . وهذا هو سر الغموض .

○ كأستاذ طب نفسى وشاعر وروائى . ماهى الدوافع النفسية وراء إبداعك ؟

- أنا أتصور أن الإبداع هو فعل الحياة ، وبالتالى لايوجد داع للبحث عن دوافعه ، فمن لايبدع يموت ، أو هو ميت بالضرورة .

والمسألة هى صور الإبداع التى تتاح لكل حى ، وصورة الإبداع عندى أن يعيد الواحد منا صياغة نفسه ، أو تغيير مجتمعه ، أو تعميق وعى الناس ووعيه باستعمال أحد أدوات الفن . وقد أتاح لى مرضاى بما فعلوه لى ، وما علمونى إياه ، أن أمسك بأكثر من أداة لأنطق بأكثر من لغة وفاء لدين علىّ ، وكسراً لوحدة شديدة من واقع رؤية متحدية .

○ أنت كشاعر - مثلا - ماعلاقتك بالشعراء السابقين والمعاصرين . ومن منهم تشعر بأنك امتداد له ؟

- علاقتى بكل الشعراء علاقة التلميذ المجتهد الذى يخاف أن يطلع على نتيجة الامتحان لقلة المقررات التى ذاكرها . ولكنى أعترف خجلا أنى مقل تماما فى الأخذ بالدرس المنتظم ، والالتزام اللازم .

○ ألا يمكن أن يكون هذا البعد عن التراث الشعرى سببا آخر من أسباب الغموض فيما تكتب ، ومبررا للغربة التى يحس بها قراؤك ، سواء فى المضمون ، أو فى اللغة ؟

- الغربة فى الشعر ليست عيْبا ، وإنما يعيبه الإغراب ، ولعلك تقصدين الغموض ، وهو أيضا لايصبح غموضا إذا بذلنا الجهد فى مواجهة التلقى الكلى دون الترجمة التجزيئية أولا بأول ، واللغة فى الشعر ليست مجرد أداة توصيل ، بل إنها إعادة تشكيل لنفسها ، ولما تثيره من وعى قائلها ومتلقيها معا ، لهذا فأول ديوان لى كتبته وأنا أحسب أنى أستعمل اللغة الشعرية فى تعبير عن علم « السيكوباثولوجى » ، حتى نبهنى المرحوم صلاح عبد الصبور عند مناقشته لديوانى الأول « سر اللعبة » أن هذا شعر قح ، وديوانى الثانى « أغوار النفس » أحسست أنه كتب منى أكثر مما كتبته ، كذلك ماكتبته من دواوين لم تنشر بعد ، فأحس أيضا أنها هى التى كتبتنى ولم أكتبها . من هنا أدركت كيف تأخذ اللغة استقلالها المبدع ، لتعيد صياغة صاحبها وهو يعايشها ، فلا تصبح مجرد أداة توصيل .

○ ماتبريرك للكتابة فى أكثر من مجال أدبى ؟

- بصراحة لا أدرى ؟ وقد كتبت شعرا بالعامية أعتبره من أقرب ماكتبت إلى نفسى . وكتبت القصة القصيرة ولم أنشر إلا ماندر ، وكتبت الحكمة الطلقة المكثفة (حكمة المجانين) . كما كتبت الرواية والشعر الفصيح . والواقع أن هذا عيب لا أستطيع التخلص منه بسهولة ، فأنا لست محترفا ، ولست هاويا ، وإنما تضطرب بنفسى رؤية لاتستوعبها أدواتى بدءا باللغة العلمية التى هى المجال الأول لاختصاصى ، فأنقذنى الفن - بالصورة السالفة - من أن ألقى رؤيتى أو أرفضها أو أشك فيها ، فكان هذا التعدد كمن يطرق كل باب ليعلن ضرورة ، لاحياة له بدونها .

○ نصل إلى قضية خطيرة وهى قضية التواصل بينك وبين النقاد والقراء . إلى أى حد تكون الصورة واضحة ؟

- أنا لايهمنى القارىء بدرجة كبيرة . وقد عرضت بعض شعرى على ندرة من الناس بعضهم فهمه ، وبعضهم يرفضه ، والبعض يعطينى أكثر من قدرى . على كل حال أنا أتوجه فيما

أكتب للقارىء المصرى والعربى كذلك ، ولكنى لاأضع هذا فى الاعتبار أثناء الكتابة ، لأن وظيفة الكتابة فى رأيى هى أن أحسن التعبير عن رؤية ما بأقرب أداة قادرة ، ثم يأتى التواصل بعد ذلك نتيجة طبيعية . وبقدر احتمال القارىء واجتهاده مثلما فعلت ، فالشعر عندى يتحدى أداته ، فى نفس الوقت الذى لابد أن يحذق استعمالها حتى لاتطعنه أو تتناثر به ، فالكلمة فى الشعر تقود ، والصورة تخترق ، والنغم يقلقل ، ومن خلال هذا التوليف الصعب يظهر المولود الذى يلقى فى وعى المتلقى بجرعة الرسالة الجديدة ، ولايطلب منه أن يفهمها ، أويفك رموزها أو يترجمها ، بقدر ما يطلب منه أن يشعر بها ويواجهها ويعيشها . إذن ، فالتواصل يتوقف على ضبط موجة الإرسال مع موجة الاستقبال ، فضلا على قبول التحدى ، وجدية المعاناة من المتلقى .

***

بعد هذا الحوار مع الدكتور الرخاوى وديوانه كان اللقاء مع **الدكتور مصرى حنورة** . باعتباره واحدا من الذين لهم اهتمام بمجال الإبداع الأدبى ، من وجهة نظر نفسية ، ليكون الحوار حول قضية الغموض فى شعر الرخاوى ودلالاته المختلفة .

○ ماسبب الغموض فى الفن ؟

- الفن رسالة موجهة من (الأنا) إلى (الآخر) بهدف أساسى ، هو أن يحقق **التكامل النفسى - الاجتماعى** بين طرفين كانا مختلفين فأصبحا متفقين . ولذلك يجب ألا يكون المبدع غامضا ، وإذا افترضنا أن يكون المبدع غامضا ، فلابد أن يكون ذلك بدرجة معينة تنشط قريحة القارىء وخياله ، فالفن موجه إلى القاعدة العريضة من المجتمع ، ولايمكن أن نعود إلى القول بأن الفن للفن ، الفن لابد أن يكون ذا وظيفة عامة .

○ نعود إلى شعر الرخاوى وسر الغموض فيه ؟

- الرخاوى مبدع ، بمعنى أنه يملك استعدادات الإبداع وعنده دوافعه ، بدليل استمراره فى الكتابة . ولكن مايكتبه ينقصه وجود (كود) مشترك بينه وبين المتلقى لشعره ، بحيث يصبح مفهوما له . إن الأديب فى النهاية مطالب بالتعبير عن قضايا الآخرين ، وهى ليست بالضرورة معبرة عن كاتبها ، وإلا كانت مجرد عملية اجترار نفسى لمادة عقلية شخصية . وهذه النقطة اختلفت فيها مذاهب السريالية والعبثية على أساس أن المبدع يقدم رؤياه الخاصة فى قالب غير معتاد ، وعلى الآخرين أن يعيدوا بناء الرؤية الإبداعية ، لكى تتحقق وظيفة أساسية للفن هى استفزاز الخيال ، وأن يكون المتلقى مبدعا للعمل الفنى أيضا .

○ هل ترى أن القاسم المشترك بين الرخاوى المبدع وبين جمهوره موجود فيما كتب ؟

- من المعروف أن هناك مايسمى بالفروق الفردية ، وليس مطلوبا من الفن أن يصل إلى جميع الناس ، ولا أن يقتصر على الصفوة . لكن الفن يجب أن يكون واضحا بدرجة يمكن أن يكون معها متاحا للأغلبية . وهذا مانفتقده حين نقرأ شعر الرخاوى ، فنجد أنه فى حاجة إلى شرح طويل من صاحبه نفسه ، لأن ماكتبه لم يكن بالوضوح الكافى . وهذا الغموض يرجع إلى مجموعة احتمالات لأنه لا يكتب تجربته فى ظل انطلاق ، ولكن فى ظل مجموعة قيود . الفنان الحقيقى يسيطر على القيود ، ولكن إذا لم يتحرر من هذه القيود ، فإنه يقع بالضرورة فى الغموض الذى يشكل حاجزا بينه وبين الجمهور . وفى كل الأحيان لايمكن أن نتهم القارىء وحده ، فهناك حالات يرجع الغموض فيها إلى قصور يعود إلى المبدع نفسه ، لأنه لم يستطع أن يتحرر من بعض هذه القيود .

***

وكان اللقاء الأخير مع **الدكتور طه وادى** استكمالا للحديث عن شعر الرخاوى وقضية الغموض فيه ، فالدكتور طه وادى أستاذ الشعر الحديث ، وواحد من الدارسين لأعلامه وجمالياته المعاصرة .

○ مارأيك فى قضية الغموض التى يثيرها ديوان « البيت الزجاجى والثعبان » ؟

- هذا الديوان يثير أكثر من قضية - لذلك أود فى البداية أن أشكرك على هذه اللفتة الذكية ، وطرح هذا الديوان للمناقشة :

أول قضية : هل الموهبة وحدها كافية لإخراج شاعر أو أديب . بالطبع الشعر ليس بالنوايا ، ولكنه يحتاج بجوار الموهبة إلى قراءات واسعة فى التراث القديم والحديث . وهذه الصلة الضرورية بالتراث هى أول ماينقص شعر الرخاوى .

والقضية الثانية : هى أن الدكتور الرخاوى عالم طب نفسى ، ورجل رحالة ، ومفكر ذو نظرة عميقة للحياة والأحياء ، وكل واحد من هؤلاء الثلاثة : العالم النفسى ، والرحالة والمفكر ، يظهر بصورة طاغية ، ويقدم عوالم غريبة ، وهذا مايجعل شعره أقرب إلى الغموض والتعقيد .

○ هل يمكن أن تضرب مثالا على ذلك ؟

– لو أخذنا جزءا من قصيدة سماها « النشوة والمنزول » التى يقارن فيها بين ضياع المجتمع الغربى وتخلف المجتمع الشرقى . لوجدناها تمضى على هذا النحو :

طار الوقواق الأعمى
– من بهر النور الحرية –
فارتطم الوجه الأملس
بجدار الوهم المصمت

من هناك :

قبلها . .
عبثت بالشعر أنامله
رفعت عينيها فى لهفة
لثم الشفة العليا
أسفل أدخل
شبت تلتقط الرشفة
أطراف أصابع قدميها تبتل الرى
فاشتعلت

. . . .

وتوارت شمس لم تظهر
فى نفق لم يحفر
فصل السياف الجسدين الجذع
ذهب الولد إلى الناسيون يغنى
والبنت ركبت مترو الأتوال
وتكورت الغصة
كانت قد ثارت فى نفسى شهوة كهل
حان قواد
يتمنى اللذة للأولاد
طارت . . طار
فنزعت السكين بلا ترف ظاهر
رغم مرارة سم الحسرة

من هنا :

وبلاد تركبها الفيلة
والناس تساق
أقطار الواق الواق
الخائفة النائمة الدبقة
النقش الوهم على الأوراق
المنزول الترياق
أبشر بالخير

أبشر بالشر
لافرق اليوم الأحد السبت الجمعه
والناس سواسية والرجل السمعه
والقرش السيد والفتوى
والدين الصفوة
والثورة سابقة التجهيز

تستورد مشروطة

تشفى كل الأوجاع
آلام الرؤية ولزوجة الاستمتاع
والنظم يعتم بهر الرؤية
فى عصر التكفير عن التفكير بدس
بقايا المعنى فى أى كلام .

. . . .

فهذا الجزء من القصيدة زاخر بشحنة فكرية مركزة وعميقة . فالشاعر هنا يرسم صورة لضياع المجتمع الأوربى الذى حل كل أزماته ، حتى فى مجال علاقة الرجل بالمرأة . ولكن الضياع هناك مسيطر على كل البشر . وفى بلاد الشرق ، بلاد المنزول والمخدرات ، حيث لا إحساس بالزمن ، والقرش السيد ، والفتوى ، والنظم والأفكار تستورد . ويدُس المعنى فى أى كلام من هنا يصبح العصر عصر التكفير عن التفكير . فى هذه اللوحة المليئة بالتناقض ، نجد الشاعر يستمد مكوناتها من عالم الجنس والعاطفة ، ومن نشوة السكر ، ومن القتل بلا نزف ، ومن سم الحسرة ، ومن ركوب الفيل وبلاد تعامل البشر مثل الحيوان ، وهى نائمة خائفة تكتب الوهم . ولافرق عندها بين يوم ويوم ، والفقير مهان ومحتقر ، والغنى سيد وصاحب الفتوى والسمعة ، والرؤية مؤلمة ، والاستمتاع لزج .

فكمية الفكر التى يحشدها الشاعر هنا حشدا تحيل شعره إلى ألغاز وأحاج . وقد فرق النقاد العرب القدماء بين الشاعر ، والحكيم (الفيلسوف) ، إن الشعر حمال لأى فكر بشرط أن يقدم فى (صورة شعرية) ساطعة ، لا تحتاج إلى مذكرة تفسيرية لتوضيحها .

○ بالفعل يادكتور طه الديوان الأول للدكتور الرخاوى يتكون من حوالى أربعين صفحة ، وقد أصدر مؤلفه كتابا يشرحه فيه فى حوالى ألف وخمسمائة صفحة .

– وهذا مالم يفعله أى شاعر فى تاريخ الأدب ، لأن الأديب يجب ألا يشرح نفسه . وهناك أمر آخر ملفت فى شعر الرخاوى .

○ ماهو ؟

– الرؤية التى يصدر عنها الرخاوى (رؤية مبعثرة) ، زاخرة بالتناقضات ، وموغلة فى النفسية والحسية فى آن واحد . إنها أقرب إلى رؤية المهتز نفسيا ، لذلك نجدها تجمع بين معانى الجنس بتفاصيله المصدمة ، والقتل ، والسكر ، والسرقة ، والزيف ، والوهم ، والفكر ، والسياسة . كل هذا يسوقه الشاعر فى عبارات مختصرة جدا أقرب إلى لغة (التلغراف) . وهذا مايجعل شعره غامضا وصعبا .

○ هل صعوبة شعر الرخاوى تعود إلى طبيعة اللغة المركزة جدا ، أم إلى المضمون الفكرى الذى يعبر عن كثير من التناقضات ؟

– فى الحقيقة ، الأمران معا هما سبب الغموض فى شعره ، بل فى شعر أى شاعر . وبالمناسبة كان بعض العلماء شعراء ولكن النقاد لم يعترفوا بشعرهم .

○ التقييم الأخير – من وجهة نظرك – لديوان : البيت الزجاجى والثعبان .

– الدكتور الرخاوى واحد من علمائنا

الأفـاضل ، وهـو موهـوب ، وإنسـان حساس . ولكن النوايا الطيبة لاتصنع شاعرا . لذلك أرجو أن يعمق علاقتـه (بالتراث) ، وأن يصبر على القراءة ، وأن يتخفف من فكره وثقافته وسياحاته شيئـا مـا وهـو يكتب ، لأن الـدكتـور الرخاوى فى النهاية قيمة عظيمة . وأتمنى لو استطاع أن يدخل الشعر من (باب الشعـر) نفسـه ، وأن يخضـع الشعـر لمتطلبات الشعر ، وأن يكتب هو بإرادة القصيدة ، لا أن تكتبه القصيدة بإرادتها هى .

القاهرة/بركسام رمضان

فى أعـدادنـا القــادمـة
تـقـرأ هـذه القـصص

○ كتاب التجليات : السفر الثانى : المقامات	جمال الغيطانى
○ سوناتا لشجرة الخريف	أحمد المدينى
○ النشيد الأخير	فاروق خورشيد
○ القضية	مصطفى نصر
○ الاغتيال	مرعى مدكور
○ ترانيم الرحيل	معصوم مرزوق
○ صفحات مبعثرة	أحمد رءوف شافعى
○ ثلاث صور للبيع	محمود جمال الدين
○ مذكرات غير مكتوبه	منار حسن فتح الباب
○ على لائحة الانتظار	ديزى الأمير
○ الطير البرى والشجرة الحجرية	يوسف فاخورى
○ الدوائر المتلاشية	سمير عبد ربه
○ السيدة العجوز المخبولة (مترجمة)	تأليف : برتولد بريخت
○	ترجمة : أشرف رشدى توفيق
○ نباح القطار عند آخر مدينة ساذجة	محمود عوض عبد العال
○ الوجه	عبد الستار ناصر
○ نوبة شهيد	محمود الوردانى
○ لورى لويس (قصة هندية)	كوليان سيو
	ترجمة : سامى فريد

الفنون التشكيلية في مصر بين التقليد والتجديد

د. صبري منصور

لا شك أن قضية المحلية والعالميةهى من أهم القضايا التى تفرض نفسها على واقع الحياة الأدبية والفنية والفكرية فى مصر ، ومنذ بدء تاريخنا الحديث فى أوائل هذا القرن ، توالت الإسهامات المتنوعة للأجيال المتعاقبة من المفكرين والفنانين ، وكل منها كان له تصوره ومنهجه ، الذى يرمى إلى المواءمة بين محلية الإبداع وتميزه ، وبين مواكبتهللنتاج الفنى العالمى ،والأوربى منه على وجه الخصوص .

وفى مجال الفنون التشكيلية تأرجحت مناهج الفنانين، وتباينت وسائلهم ، فى وضع الحلول لهذه القضية التى ذاعت فى الأوساط الثقافية تحت اسم (الأصالة والمعاصرة) وتباعدت السبل بين تلك المناهج والحلول ، فكان ماأفرزته بالتالى خليطاً متنافراً واتجاهات لا يربط بينها رابط أو يجمعها صلة ، فلا يكاد يصدق الدارس لها أن مجموعة بعينها من البشر قد انتجتها ، وبدا وكأن كل فنان أو جماعة محدودة من الفنانين فى واد مختلف ولقد أدى ذلك الحال الى تشتت فى الفكر التشكيلى وعدم قدرته حتى الآن على تقديم حركة متجانسة ذات شخصية واضحة ومتميزة - مع الاحتفاظ بالقدر المعقول من التنوع - تستطيع أن تفرض نفسها بتفردها وأصالتها على الفكر التشكيلى فى عالمنا ، وأن تضيف إليه أبعادا جديدة هى خليقة باضافتها ومصر ، ذلك البلد العريق فى فنونه ، والذى أثمرت حضاراته القديمة عبر الآف السنين أشكالا من الفنون تكاد تصل إلى حد الكمال والإعجاز ، جديرة بأن يصل فنانوها المحدثون ما انقطع من عطاء فنى وإسهام ذى طابع خاص ، هو نسيج وحده فى بلاغة التعبير التشكيلى وإكتماله .

●

أكذوبة الفن العالمى :

وبدعوى المعاصرة ومواكبة التقدم ، وبالرغبة الواهمة فى الوصول إلى العالميةبأيسر السبل ، ظهرت فى حياتنا الفنية موجات متلاحقة من التقليد السافر أحيانا والمتنكر فى أحيان أخرى للفن الأوربى ، وأخذت تنمو فكرة تقديس النموذج الغربىفى الصياغة الفنية واتباع المواصفات الجاهزة التى سبق أن وضعها الغربيون لأشكال فنونهم ، وأضحى العديد من الفنانين المصريين يتمثلون فى إنتاجهم ذلك النموذج الذى فرض نفسه على العالم - والدول النامية على وجه الخصوص - من خلال مراكز انتشار ودعاية ذات قوة وتفوق ، وهم من فرط حماسهم لهذا النموذج ودعوتهم إليه ، يبدون وكأنهم أصحابه الحقيقيون وواضعو نظرياته . فهم يعيشون بيننا بأجسادهم ، أما خيالهم ووجدانهم الفنى فهما هناك ، هائمان خلف الحدود ووراء البحار .

ومما يدعو إلى الأسى أن معظم نقادناقد انساقوا ورء التيار حين جعلوا من الفنون الغربية المقياس الذى يقيسون عليه ، وهم حين يحللون أو يقيمون تكون المواصفات الفنية الغربية التى تعودت عيونهم على رؤيتها فى الكتب ووسائل النشر الأوربية ، هى المبادىء والقواعد التى يصدرون عليها أحكامهم على العمل الفنى بالنجاح أو بالسقوط .

ولن يجد المتأمل لهذه الظاهرة أية مشقة فى العثور على أولئك الفنانين الغارقين حتى آذانهم فى بحار

التقليد ، فأعمالهم هى مجرد تنويعات على أعمال فنانين غربيين ممن حققوا بأساليبهم المبتكرة النجاح والخلود ، ويكفى أن نذكر أسماء فنانين فى التصوير مثل فان جوخ ، موديليانى ، سلفادور دالى ، ميرو كامبيلى ، بول كلى وفى النحت فنانين مثل هنرى مور ، جياكوميتى ، مارينو مارينى ، زادكين .... ناهيك عن ذكر أسماء أخرى عديدة أقل صيتا وأضأل قيمة وإنجازا ، أو عن اتجاهات غربية حديثة . وجدت الأتباع المخلصين كالدادا والتجريدية والبصرية ويبدو وكأن هؤلاء التابعين قد تدربوا على الإحساس بوجدان الآخرين والنظر بعيونهم ، وتحولوا فى النهاية إلى مجرد مصفقين ومرددين لما يأتى به فنانوا الغرب من تجديدات هى نتيجة لتطور مجتمعاتهم ، واتصال طبيعى بتراثهم الفنى ، وتعبير حقيقى عن إيقاع حياتهم .

ومن غرائب الأمور أن يثور جيل من الفنانين على أولئك الذين اتبعوا تعاليم المدرسة الواقعية الأوربية أو التأثيرية وتكون دعوتهم هى الاتباع من جديد ، ولكن لاتجاهات أوربية أيضا أكثر حداثة كالسيريالية والتجريدية ومع أن الفن الصادق سمته التفرد والتميز وتقديم الرؤيا الخاصة والأصيلة فإننا لا نعير هذه السمة أى التفات أو تقدير ولا نعتبر تحققها فى العمل الفنى ميزة رئيسية تكفل له النجاح . وكما تحول مجتمعنا إلى مجتمع مستهلك لإنتاج غيره ، على المستوى الاقتصادى والمادى ، فإنه يفعل نفس الشيء على المستوى الروحى والفنى ، حين يعيش على إبداع الآخرين تحت وهم خادع ، بأننا لا نقل قيمة عن الأمم المتقدمة ، طالما ننتج فنا شبيها بما تبدعه قرائح الفنانين هناك .

ولقد حدث سوء فهم بالغ لمعنى المعاصرة ، حين فهمت على أنها اتباع النموذج المعاصر فى الغرب ، ومسايرة ما يحدث فى أوربا فى الوقت الحاضر ، من نمو فكرى ، وكأن هذا النمو ، وذلك العطاء هو نهاية الإبداع وآخر المطاف ، وكأن المعاصرة لا تكون إلا هناك وراء الأفق ، مع أن الفهم السليم لمعنى المعاصرة هو أن يعبر الفنان عن واقع بيئته ونبض الحياة الحاضرة فيها ، وأن يمتزج بتلك الحياة التى يعيشها ليأتى عمله أصدق تعبير عنها ، وخير مكثف لها .

ونحن لا ندرى أية قيمة تبقى للفنون لو فقدت استقلالية رؤيتها ، وأسلوب صياغتها ، فالأصل فى الإبداع الفنى صدوره عن رؤية خاصة تتجانس مع الرؤية العامة لمجموعة محددة من البشر ، ذات ثقافة وتقاليد واحدة ، وتاريخ وكيان واحد ، ليكون لها فى النهاية أصداء انسانية عامة تستجيب لها الحساسية الفنية لدى الإنسان فى أى مكان . ولنا أن نتخيل عالما مجدبا تشابهت فنونه فى كل شيء فلا يغنى الواحد منها عن الآخر ؟ بل إنه مسوغ وجوده نفسه ، فجمال الفن فى ثراء المعانى ، وتعدد الرؤى واختلاف الأشكال ، والخيال الفنى لدى الإنسان واسع لا تحده حدود ، وليس له من نهاية ، وهذا ما أنبته لنا تاريخ الفنون فلقد تميز الفن المصرى القديم عن الفن الإغريقى ، وقدمت الحضارة الإسلامية عطاءها الفريد ، وأشكالها الجديدة على التراث الانسانى ، كذلك كان للفن الهندى والياباني والصينى مقوماته الخاصة وعناصره المختلفة وفى هذا الاختلاف الكامل للمقومات والعناصر دليل على أن الفنون يجب أن تختلف اختلافا جذريا ، وينبغى عليها أن تبحث عن وسائل تميزها ، بدلاً من أن تجد فى السعى نحو التقليد لمواصفات وقوالب فنية ثابتة ومتشابهة .

إن المنطق الداعى إلى التجانس مع العالم الغربى (والذى تضخمه وسائل الإعلام ومراكز الهيمنة الثقافية فى الغرب) والذى يرمى إلى التوحد بالنموذج الحضارى الغربى والقياس عليه فى كل شيء لكفيل بأن يؤدى إلى بشرية متحجرة مادامت قد فقدت التنوع والقدرة على الخصوبة فحين يميز ذلك النموذج بعض مناهج المعرفة على حساب غيرها ، ويغلب بعض القيم الجمالية دون سواها ، أو يشجع بعض الطرق فى الإحساس والشعور ، ويتجاهل ما عداها فإنما يؤدى إلى تقلص جوانب بأكملها من الإبداع ، ويسلب بعض المجتمعات معالم صورتها الخاصة . ولعل هذا الاتجاه المدمر نحو قولبة الثقافة والفنون كان داعيا إلى إنبعاث موجة مقابلة تطالب بتحقيق الذاتية الثقافية والفنية وخاصة فى تلك البلاد التى ملكت كمصر تراثا فنيا غنيا ، وكللت جهود بعض تلك البلاد بالنجاح فى فرض شخصيتها الفنية على تاريخ الفن نفسه ، ولعل أصدق مثال وأقربه تلك الحركة الفنية

الحديثة فى المكسيك التى كان تميز أسلوبها واستقلاليته ، ومذاقه الخاص المستمد من التراث القديم ، سبيلا الى إثبات وجودها وقدرتها على الإضافة والاثراء .

ضرورة ارتباط الفنان بتراثه الفنى :

ونحن لا ننظر إلى التراث نظرتنا إلى تقاليد بالية متجمدة ، لكننا نعتبره كياناً حيا متجددا ، وعملية إبداع مستمرة تغذيها تنوعات داخلية ، يجرى تكونها بوعى وإدراك تلك التنوعات التى تتلقى حين تريد الإسهامات الآتية من الخارج فتستوعبها وتمزجها بالكيان كله ، وبهذا المعنى لا يكون التراث مجرد بعث لقيم قديمة ، وأنما هو سعى لتوليد عناصر جديدة تكفل مواصلة الطريق نحو المستقبل . ولقد أصبح من المتعارف عليه فى مجال الدراسات الإبداعية والفنية أن إنتاج الفنان إنما هو حلقة وصل بين القديم وبين الجديد ، وعامل تجميع وإعادة تركيب للقيم الفنية والجمالية التى تم الوصول اليها ، ثم الإضافة عليها ، فإن الفنان لا ينشأ من فراغ بل يتعلم فى بدء حياته الفنية من تجارب الفنانين السابقين عليه ، فيستوعبها ثم يزيد عليها ، وكما يقرر الناقد والأديب الإنجليزى اليوت إن خير ما فى عمل الشاعر ، وأكثر أجزاء هذا العمل فردية ، هو ذلك الذى يثبت فيه خلود أجداده الشعراء . واليوت لا يتحدث هنا عن المرحلة الانطباعية للشاعر ، وإنما عن فترة نضجه الكامل ، وهو ما يصدق أيضا على عمل أى فنان مبدع سواء كان مجال إبداعه الشعر ، أو الموسيقى أو الفنون التشكيلية ولو أننا اتخذنا مثالا للتدليل على صحة ما نذهب إليه فى أهميه الارتباط بالتقاليد والتراث فلن نجد أفضل من بابلو بيكاسو (بوصفه زعيم المجددين والثائرين فى الفن الاوربى المعاصر) فقد استطاع أن يستوعب فى تجربته الفنية الطويلة كل السابقين عليه . بل كل الفن الأوربى منذ الحضارة اليونانية إذ تعكس أعماله الأولى تأثرا كبيرا بأعمال جوجان ولوتريك وفان جوخ. وسيزان وديجا

وفى فترة أخرى يلجأ الى استنبات قيم تشكيلية جديدةمن الفن اليونانى القديم ، بل إنه كان كثيرا ما يعيد صياغة أعمال فنانين آخرين من السابقين بقصد تحليلها والتعرف على خصائص تركيبها . ولن نذهب بعيدا فى اختبار أهمية الاتصال بالتراث الفنى للبلاد ، إذ تبرهن أعمال الرائدين محمود مختار ومحمود سعيد ، على أن الفن الحقيقى لابد أن يكون متصلا بالماضى ، وجذوره الممتده فى التاريخ ، بقدر تعبيره عن الحاضر ، وأيمائه نحو المستقبل .

إن الاتصال بالماضى الفنى القريب والبعيد على حد سواء ، من أهم ما افتقدته الفنون التشكيلية فى مصر وأدى هذا الإفتقاد الى اضطراب نموها الطبيعى وعدم خلق كيان فنى مستقل لها فوسط هذا الشتات من الأساليب الضاربة فى كل الاتجاهات لن تجد خطا واحدا يتنامى مبشرا بولادة شكل جديد وأصيل لفنوننا .

التراث من خلال عيون الآخرين :

ومن الأخطاء الجسيمة التى كان لها أسوأ الأثر على الفهم السليم لمعنى الاتصال ، بالتراث أن بعض الفنانين حينما لجأوا إلى تراثهم الفنى قد اتخذوا من النظرة الأوربية لذلك التراث معبرا وطريقا ، فليجأ البصريون مثلا إلى فارساريللى ، بدعوى أنه قد استقى أسلوبه أصلا من فن الأرابسك الإسلامى ويرون أنها بضاعتنا قد ردت إلينا فهى إذن حلال لنا . وآخرون يستلهمون الفن الفرعونى من خلال استفادة هنرى مور من ذلك الفن ، وجماعة تستقى أسلوبها من النسق الهندسى السائد فى التصوير المصرى القديم ،ولكن من خلال أعمال بول كلى ، وميرو .

وهؤلاء وأولئك من الفنانين لا يدركون أمرين :

أولها أن الفنان الأوربى حينما يلجأ إلى الاستفادة من تراث فنى غير تراثه وذلك مشروع ومتاح للصفات الإنسانية العامة والمشتركة بين البشر فإنه يحوله بصياغته وطريقة فهمه وتناوله إلى جزء لا يتجزأ من كيان الفن الأوربى نفسه ، فالتأثيريون فى استفادتهم من الفن اليابانى لم يدعوا فنا منتميا إلى الحضارة اليابانية ، بل إن اعمالهم ظلت منتمية قلبا وقالبا إلى الفن الأوربى كذلك فعل التكعيبيون حينما استلهموا الفن الزنجى آخذين منه العناصر التى

تثرى فنونهم دون أن تنفصل عن تاريخها او تفقدها استمرارها .

أما الأمر الثانى - والأكثر خطورة - فهو أن الأوربيين حين يتأثرون بتراث حضارات أخرى وبيئات مغايرة ، فإنما يكون تأثرهم سطحيا يأخذ بالشكل الخارجى دون النفاذ إلى جوهره وأعماقه مختلفين فى ذلك عن أصحاب التراث ومالكيه لأنه جزء لا يتجزأ من هؤلاء ، متأصل فى نفوسهم وهم القادرون على الإحساس بإيقاعه الداخلى وروحه الكامنة ، وراء المظاهر .

ولهذا يخطىء أولئك الفنانون الذين يلجأون إلى تراثهم من خلال التفسيرات والصياغات الأجنبية له ، وسيكون أجدى لهم ، وأكثر نفعا ، الاتصال المباشر بالمنبع ذاته فلا شك أن ذلك الاتصال سيؤدى بهم إلى توليد خصائص فنيه جديدة أكثر اختلافا وأعمق أثرا مما يتبعونه ويهتدون به .

كذلك يخطىء من يظن أن فى مجرد اختياره لعناصر تراثية أو أشكال ومفردات من البيئة والواقع المصرى وإلباسها رداء الأساليب الغربية الحديثة كفيل بإضفاء صفة الأصالة والمعاصرةالى عمله مثل الفنانين الذين يستخدمونالحروف العربيةفى صياغة فنية منتمية انتماء كاملا الى الأسلوب التجريدى أو البصرى وهذا المفهوم لا يختلف عن مفهومالتأثيرين المصريينالذين اعتقدوا أنهم يبدعون فنا مصريا خالصا ، حين يتناولون فى أعمالهم مناظر البيئة المصرية بينما هم فى الواقع تابعون ومقلدون لاتجاه أوربى ولن تختلف أعمالهم عن مثيلتها لأى فنان غربى لو تناول نفس المناظر والأشكال فالمهم هنا هو الأسلوب الفنى ، وطريقة التركيب والإنشاء التى يجب أن يكون لها مفهومها الخاص ، واستقلالها عن الأساليب والصياغات الفنية الأخرى .

دعوة من جديد الى التأصيل الفنى :

ولسنا أول من يدعو إلى تأصيل الفن المصرى وربطه بجذوره الممتدة عبر تاريخ مصر العريق ولقد أكدت الدراسات وجود خيط يصل بين أشكال الفنون التى تتابعت على أرضنا خلال ثلاث حضارات كبرى كما أن مصر كانت قادرة دائما على مواجهة العناصر الدخيلة وصهرها فى بوتقة الروح المصرية الأصيلة النازعة إلى التفرد والاستقلال ولقد كان إبداع الرعيل الأول من رواد حركتنا الفنية استجابة صادقة وتجسيدا لهذه الروح رغم تعلمهم على النموذج الأوربى الذى نبذوه فيما بعد ، مفضلين السعى نحو خلق نموذج جديد عله صلة عميقة بتراث البلاد الفنى ، فكانت أعمالمختار و محمود سعيد وناجى وراغب عياد بدايات رائده لم تجد من يواصل الطريق بعدها من أجل تطويرها والإضافة عليها .

كذلك سبق لجماعة الفن المصرى المعاصر بريادة المفكرحسين يوسف أمينأن أسهمت فى الدعوة إلى إيجاد سمات متميزة لفن مصرى حديث نابع ن البيئة المصرية شكلا وموضوعا كما ارتفعت صيحة الفنان والمفكرحامد سعيد داعية إلى فن قومى يكون على صلة كبيرة بالماضى الفنى للبلاد محذرة فى نفس الوقت من خطر الأسر الثقافى والتبعيه الثقافية ومنذ وقت قريب كانت دعوة الناقد المرحوم بدر الدين أبو غازى إلى تأكيد الطابع القومى فى فنوننا التشكيليةولم تكن دعوته تعنى انغلاقا ثقافيا بقدر ما كانت تعنى انفتاحا على كل التيارات المحيطة دون فقدان لعنصر الأصالة .

ورغم تكرار دعوة التأصيل خلال مسيرة الحركة الفنية التشكيلية فى مصر ، ما زالت مظاهر التحول المخيف لمجتمعنا ناحية الغرب تقلق أى متابع للنمو الفنى فى البلاد ، ولا تزال موجات جديدة من حملة القرابين فى هياكل الفنون الغربية ينشدون أناشيد التبعية والضياع ، متخفين تحت رداء براق وخادع يدعونه العالمية أحيانا والمعاصرة أحيانا أخرى .

لهذا يحق لنا أن نطلق صيحة تحذير ، تجاه ذلك الزحف القاتل للتأثيرات الغربية ، ليس فقط فى مجال الفنون التشكيلية وإنما فى شتى نواحى الإبداع الفنى والفكرى بل وفى الحياة العامة أيضا ففى استمرار هذا الزحف تدمير للوجدان المصرى والروح المصرية الأصيلة وسيؤدى بنا إلى فقدان ذاتنا وطمس ملامحنا والعيش على هامش الحياة الإنسانية

مجرد توابع ، لا لون لنا ولا مذاق ، إن هذا الخطر لن نستطيع مواجهته ورده ، إلا عن طريق إحياء الروح القومية والسعى نحو استخلاص أشكال فنيه خاصة بنا ، تكون بأصالتها ، وقوه انتمائها عامل بعث جديد وقاعدة سليمة لفن مصرى أصيل وإضافة حقيقية لتيار العطاء والإبداع الانسانى .

د . صبرى منصور

توجه مجلة إبداع الدعوة إلى الفنانين التشكيليين فى مصر والعالم العربى ، لنشر صور أعمالهم الفنية فى ملزمة الألوان بها ، على أن تكون هذه الصور بالألوان ، وغير مطبوعة أو فى شرائح ملونة ومرفقة بمقال لأحد نقاد الفن التشكيلى عن عالم الفنان على أن لايقل عدد هذه الشرائح عن خمس عشرة شريحة ملونة ، ويصلح بعضها للوحتى الغلاف . ويرسل المقال والصور والشرائح باسم السيد رئيس التحرير على عنوان مجلة إبداع (٢٧ ش عبد الخالق ثروت - القاهرة ص ب ٦٢٦)

الفنان على المليجى والتشكيل على .. المسطحات الجلدية

عبد الرحيم يوسف الجمل

* الفنان من مواليد القاهرة فى مارس سنة ١٩٤٦
* حصل على بكالوريوس الفنون والتربية سنة ١٩٦٩ بامتياز مع مرتبة الشرف الاولى .
* حصل على دراسات فى الفنون الاسلامية ١٩٧٣/٦٩ .
* ماجستير فى التربية الفنية سنة ١٩٧٥ بامتياز .
* دراسات فى الفنون والأدب الشعبى ١٩٧٦/٧٤ .
* حصل على دكتوراه الفلسفة فى التربية الفنية .
* مدرس بكلية التربية الفنية - جامعة حلوان .
* اقام معارض خاصة داخل وخارج مصر .
* شارك فى معظم المعارض الفنية داخل مصر وخارجها منذ سنة ١٩٦٨ ، وحصل على عديد من الجوائز وشهادات التقدير .

كان الانسان القديم ، وقبل أن يخترع (جوتنبرج) أساليب الطباعة الحديثة يحاول الكتابة على أى مادة ممكنة أو متاحة ، كانت الوسيلة فى الكتابة آنذاك تتعدد ، فمنهم من كان يكتب على الأحجار العريضة ، ومنهم من كان يكتب على جريد النخل أو ورق البردى ، وارتقت الإمكانات فبدأوا فى استخدام جلود الحيوانات بعد دبغها فى الكتابة والمراسلات .

وتنتابنا الحيرة . . كيف كان يتم ذلك ، خاصة ونحن أبناء العصر الحديث نستخدم الورق بأنواعه المختلفة فى كل من الكتابة والرسم ؟ فكيف كانت الكتابة على الجلد ؟

هذا مااستطاعه الفنان على المليجى أن يعّبر عنه بفرشاته - فى صورة العديد من أدوات التعبير - باعثا التراث بكل ما يحويه من أصالة ليخوض فى أعماقه ، متحملا أخطار الرحلة المحفوفة بالمخاطر ألا تنجح . ولكن بمثابرته ودأبه تمكن بمهارة من إستيعاب هذا التراث ، وترجم ذلك فى العديد من الأعمال الفنية التى كان «التوال» فيها هو مسطحات الجلد الطبيعى المدبوغ ، وقد إستخدم الفرشاة والمعاجين اللونية ، المستخلصة من النباتات والأكاسيد المعدنية ، فى تعبيراته اللونية ، كذلك إستخدم أسلوب الضغط على الجلد ، والحرق عليه بأدواته التى قام بتصنيعها خصيصا من أجل تلك المهمة متطرقا للعديد من الموضوعات .

الشباب والحب :

فى البداية تناول الفنان موضوعات تعبر عن حياة الشباب فى العمل وفى الحب .

فهذه عذراء تتحدث عن نفسها فى خيلاء : « ست **العرايس أنا صاحبة غناوى الهنا والدندشة والمنى ، أم العيون السود ويا الشعور الدهب والسنان عنقود»** يعبرعن

العلاقة الأثيرية بين محبوب وحبيبته الواقفة فى الشباك فيناجيها : «ياواقفة فى الشباك ورامية على « سهام وشباك . . »

وفى الأخرى نرى خليلين متعانقين تحيط بهما الكتابات .

وفى كل الأعمال نلحظ العلاقة الإبداعية فى الحوار المتتابع بين الكلمة المكتوبة ، وبين التصوير الجمالى للأشياء ، فى صورة أشخاص ، أو نباتات ، وزهور ، أو جمادات ، تتوائم جميعها فى صياغات تشكيلية ، داخل إطار غير تقليدى ، وهو قطعة الجلد المدبوغة ، كما هى فى صورة هيكل الحيوان ، وكأن الفنان يقول لنا أن بداخل كل حيوان إبداعات جمالية لابد لنا وأن نلحظها ، وهكذا استمر التعبير التشكيلى عن الغنائيات ، فى لوحات تعبر عن الأصالة الفنية التى استطاع الفنان أن يمتلك ناصيتها باقتدار (أشكال ٤, ٥, ٧) .

الاسلامية والروحية :

وخطا خطوة أخرى نحو عمق التراث ، نحو المعنى . فأحيا الماضى السحيق بخطوط ذكية فى استرجاع أحداثه ، فهذه استفادة من الدراسة الإسلامية ، وما يحمله الفنان فى ذاته من إيمان بما أنزله الله ، كسائر أبناء الطبقات الشعبية فى التمسك العقائدى الروحى ، فانبثق ذلك عن رؤية فنية ، واستيعاب متقن لقصص القرآن ، مستفيداً بمظاهر هذا الشعور من خلال بيئته التى نشأ بها ، والتى استفاد منها كثيرا . وقد انعكس ذلك على معظم لوحاته سواء أكانت فى تعبيراته الشعبية أو الاسلامية أو القومية . قال تعالى : « نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن » صدق الله العظيم .

ومن هذا النبع الروحانى الخالد نهل الفنان وعبّر عن ميلاد الإنسان وموته (شكل ٨, ٩) ، وكيف كان خلق الإنسان من نطفة ، وكيف حملته أمه وهْناً على وهْن ، وكيف كان ألم الميلاد ، الألم اللذيذ المبهر لعطاء الأمومة .

ثم تأتى رحلة الموت . وقد إحتوت لوحة الفنان على شخوص واقفة تحمل الكفن ، وهم فى صمت مطبق ، وجوه بغير أفواه، بل عيون شاخصة من هول الفجيعة ، فكلهم إلى نفس المآل ، والعمل باعتباره عملا دراميا انفعاليا مبهراً ، تناسقت فيه العلاقات الفنية ، مع كلمات القرآن الكريم ، التى استلهمها الفنان .

وفى تعبيره عن «الخلق» نجد كيف شكّل لوحته وكيف أن هذا البناء الكونى الكلى الذى يحتوى الروح وهى تعتمد على الماء كقوله تعالى : « وجعلنا من الماء كل شىء حى » ، فقد صور الفنان الرجل والمرأة وهما يستظلان تحت شجرة ، بل هى مجموعة أشجار متنوعة ، مليئة بالثمار المختلفة الأنواع أيضا ، والتى تحصل على مصدر حياتها من الماء من باطن الأرض ، فى صورة رمزية مبهرة ، حيث أن هذا النماء الكلى لا يتأتىّ إلا من منهج الله فى الأرض ، وهو القرآن ، فقد جعل الفنان كلمات الله هى المصدر الذى تحصل منه جذور تلك الشجرة على عصارة الحياه ، لتنشرها خيراً على آدم وذريته ، وغيره من المخلوقات ، والتى عبر عنها الفنان فى تعبيرات رمزية.

ومع الأنبياء نسير فى رحلة إسلامية عظيمة فهذا نبى الله نوح الذى يحمل معه فى سفينته من كل زوجين اثنين ، والسفينة إطارها القرآن الكريم الذى يسجل الحدث فى قوله تعالى : « ويصنع الفلك وكلما مر عليه ملأ من قومه سخروا منه . . » إلى قوله تعالى : «وما آمن معه إلا قليل » صدق الله العظيم .

كذلك نعيش مع نبى الله عيسى وهو فى المهد ، وأمه العذراء البتول تحمله تحت شجرة تدلت منها الثمار ، وحولها قومها (شكل ١٦) .

ومن القصص القرآنية التى عبر عنها الفنان بذكاء قصة سيدنا سليمان عليه السلام مع بلقيس ملكة سبأ وقد توسطت اللوحة آيات من القرآن الكريم من قوله تعالى : « قالت إنّ الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزّة أهلها أذلة وكذلك يفعلون » إلى قوله تعالى « . ومن شكر فإنما يشكر لنفسه ومن كفر فإن ربى غنى كريم » صدق الله العظيم (شكل ١٨) .

وأضفت الآيات خطوطها التى تتواءم مع خطوط التشكيل العام للوحة والتى يبرز منها عرش بلقيس كما تخيله الفنان فى أبهته وزينته.

ومن قصص الأنبياء أيضا قصة سيدنا يوسف عليه

السلام ، فاستعان الفنان أيضا بالآيات القرآنية التى بثها بذكاء داخل اللوحة ، لتكتمل تعبيرية الصورة ، التى تتفق مع أحداث القصة داخلها ، كتآمر أخوته عليه ، وإلقائه فى الجب ، وهو الحدث الهام الذى ارتكز عليه الفنان فى لوحته . وقد فصل به الصورة فى خداع بصرى يوهمنا بهذا الفصل ، الذى يدلى فيه رجل بدلـو ، لينقذ الصبى من غياهب الجب .

وفى نفس هذا الجانب من الصورة مجموعة من النخيل دلالة على سنوات الخير والرخاء ، تحسباً لسنوات المجاعة التى حلم بهـا الملك بالبقـرات العجـاف وضمن الفنـان الأيـيـات القرآنيـة والتى تخـدم رؤ يـاه هـذا الجـانب من اللوحة ، أما الجانب الآخر منها فقد قسمه إلى مربعـات صغيرة حول آيات أخرى من القران الكريم ، وتتفق مع صـور سنوات القحط ، وإخـوة يـوسف ، وحـال أبيـه يعقـوب عليـه السـلام والمكلوم لفقـده . . وفى أعـلى ، اللوحة صورة الشمس وهى ترسل أشعتها ، دلالة على الانتشار ، وإظهار الحق.

القومية والمصرية :

وكما لم ينس إسلامه وعربيته فى لوحـاته خـاصة ، فى مشاركته فى المعارض المقامة فى كل من العراق ، وسوريا ، والسودان ، والجزائر ، والكويت ، لم ينس أيضا مصريته مشـاركا فى أحـداثها الـوطنية ، وأعيـادها القـومية ، فى أغنيات انتصار ، تبرز بوضـوح فى المشاركـة القوميـة فى معارض ومسابقات مصر . وقد حصل فيها على الجـائزة الأولى فى ثلاث مسابقات ، وشهادات تقدير متعـددة فى مسابقات أخرى ، ومن أعماله لمصر : (فى الوطنية . نيل بلدنـا . بيوت مصـر . القسـم) (أشكال ٢٢ ، ٢٣)

لقد أقام الفنان معرضين لتشكيلاته الجلدية هذه فى عام ١٩٧٧ أحدهما فى القاهرة والآخر فى مدينة دسوق ، وقد أشادت بأعماله العديد من الصحف آنذاك ، ومنها على سبيل المثال مـا قالـه الفنان والنـاقد الكبـير (بيكار) فى جريدة الأخبار بتاريخ ١٠ يونيو ١٩٧٧ : « . . . ان هذا الانبهار بالصورة ، وبفنتازية الحدث ، يصاحب الفنان فى كل لمسة ، دون أن يفتر . . يطلقه بصدق وبغير إفتعال فترتاح النفس إلى ما يشع منها من أصالة وحب وايمان . . إن الفنان يريد أن يتيح لقارىء القرآن بعقله وقلبه وعينيه وبكل كيانه . . عملا فنيا متكاملا . . » .

ومنذ ذلك الحين ، إستطاع الفنان أن يتطور إلى الأحسن ، وأن يحاضر تلاميذه عن روعة الفن التشكيلى فى مصـر ، ودوره فى إرتقاء الحس والذوق لدى الناس . مشاركا فى لجان التربية والتعليم للإرتقاء بفنون الرسم بين صفوف التلاميذ . ولإخلاصه لم يتـوان فى بذل الجهـود لإنجاح أفكـاره ، التى كثيرا مـا تقابـل بالتسـويف والممـاطلة فى التنفيـذ ، والتى سنرى ثمارها فى المستقبل إن شاء الله .

هذا هو على المليجى إبن حى الشرابية الفنان .

الإسكندرية : عبد الرحيم يوسف الجمل



الفنان على المليجي والتشكيل على .. المسطحات الجلدية

شكل رقم (٤)



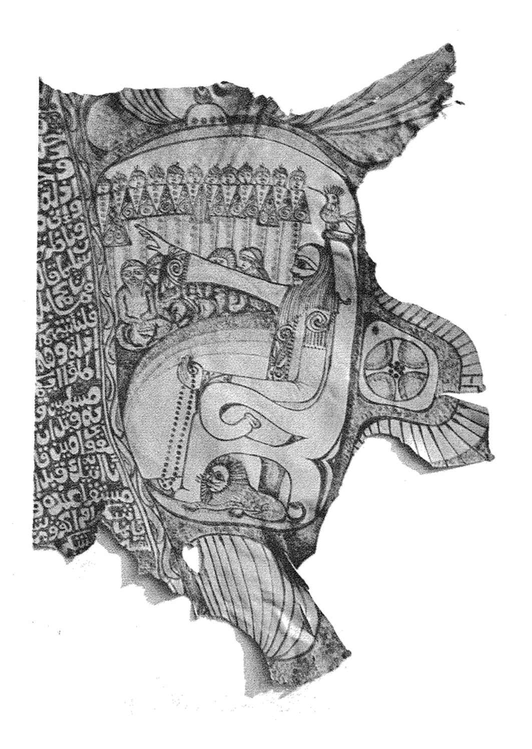
شكل رقم (٢٣)



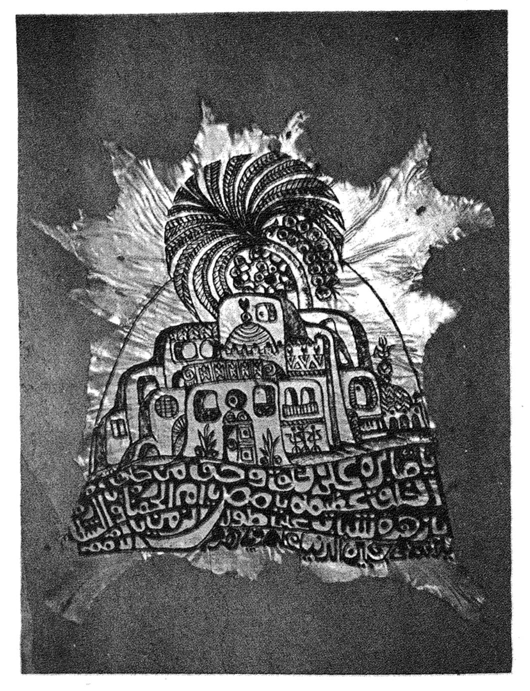
شكل رقم (١٦)



شكل رقم (١٨)



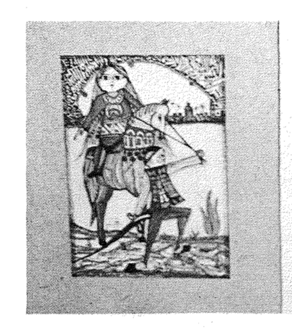
شكل رقم (٢٢)



شكل رقم (٧)



شكل رقم (٥)





شكل رقم (٨)





الغلاف الأول



الغلاف الأخير

رقم (٩)

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥ — ١٩٨٤

وزارة الثقافة قطاع المسرح يقدم

مسرح الطليعة
قاعة زكي طليمات
حاليا

فوت علينا بكرة
تأليف: محمد سلماوي — اخراج: سعد أردش

المسرح الحديث
على مسرح السلام
حاليا

المنشريفة
تأليف: احمد عفيفي — اخراج: عبد الغني زكي

مسرح القاهرة للعرائس
حاليا

خرج ولم يعد
قصة: أمين بكير — حوار وأغاني: بخيت بيومي
عرائس وديكور: نجلاء رأفت — اخراج: صلاح السقا

المسرح القومي للأطفال
حاليا
بقاعة سيد درويش بالهرم

الإتفاق العجيب
ألحان: بليغ حمدي — غناء: صفاء ابو السعود
تأليف: يحيى زكريا — اخراج: نبيل صلاح الدين

المسرح المتجول
قريبا
على مسرح سيد درويش بالاسكندرية

مسرحية نجيب سرور
محسنة توفيق — علي الحجار
منين أجيب ناس
ألحان: محمد الشيخ — اخراج: مراد منير

مسرح الطليعة
قاعة زكي طليمات
العرض القادم

الرواغش
تأليف: رأفت الدويري — اخراج: عادل هاشم

بمناسبة
يوم المسرح العالمي
٢٧ مارس

يحتفل قطاع المسرح بعيد المسرح
بدعوة جماهير المسرح لمشاهدة
عروض فرقه المسرحية
بالمجان



العدد الرابع • السنة الثانية
إبريل ١٩٨٤ - جماد الثاني ١٤٠٤



مجلة الأدب والفن



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر

العدد الرابع • السنة الثانية
إبريل ١٩٨٤ - جماد الثاني ١٤٠٤


تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٥٠٠ فلس - الخليج العربى ١٢ ريالا قطريا - البحرين ٧٥٠, ٠ دينار - سوريا ١٢ ليرة - لبنان ٧ ليرة - الأردن ٨٠٠, ٠ دينار - السعودية ١٠ ريالات - السودان ٢٠٠ قرش - تونس ١,١٠٠ دينار - الجزائر ١٢ دينارا - المغرب ١٢ درهما - اليمن ٩ ريالات - ليبيا ٦٥٠, ٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٤٢٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتركات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ دولارا للأفراد . و٢٤ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص . ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشا

المحتويات



الدراسات

الجدران .. وموهبة روائية جديدة

د. عبد القادر القط

«الجدران» رواية صغيرة بديعة للأديب محمد سليمان . وإذا قيست الأصالة بالهيكل العام لموضوع العمل الروائى ، فإن موضوع هذه الرواية يبدو من الموضوعات العادية المطروقة . . موظف يبلغ سن التقاعد ويجد نفسه وحيداً بلا أنيس ولا عمل فيقع فريسة لأول تجربة عاطفية تصادفه ، برغم أن طرفى التجربة طرفا نقيض فى السن والثقافة والوضع الاجتماعى . . . موظف كبير سابق وبائعة يانصيب مطلقة رجل سكير ، تتردد على المقهى الذى يقضى فيه أغلب أوقاته مع صديق قديم وتعول أمها المريضة التى يستبد بها زوجها مدمن المخدرات . ولا شك أن مثل هذا الموضوع - على اختلاف فى الظروف والشخصيات - قد طرق كثيرا من قبل ، ولا شك أن شخصية بائعة اليانصيب كانت فى مرحلة من مراحل الرواية العربية إغراءً جذابا لكتاب الواقعية الأولى من ناحية ، وكتاب الجنس من ناحية أخرى .

لكن الجديد فى رواية محمد سليمان أن بائعة اليانصيب ليست إلاّ «أداة» فى يد الكاتب يستعين بها على تصوير أزمة الإنسان الوحيد المغترب وصراعه النفسى الباطنى داخل قوقعته الصغيرة التى ينسحب إليها بالضرورة كل من يبلغ سن التقاعد فى المجتمع المصرى وغيره من المجتمعات المماثلة .

وفى المجتمعات التى تتيح للفرد علاقات اجتماعية سوية خصبة ، أو عالما شخصيا ثريا بالفكر والفن والنشاط والرياضة ، لا يرى الناس فى التقاعد كارثة عائلية أو مأساة فردية نفسية ، بل قد يتطلع المرء إلى يوم تقاعده ليمارس من الهوايات والمتع والنشاط مالم يكن متاحا له من قبل . لكن مجتمعنا - بتقاليده ونظرته إلى التقاعد - يفرض على من يبلغ تلك السن أن يضع نفسه - أراد أم لم يرد - فى تلك الأزمة الاجتماعية والفردية ، ويقوده - بعد قليل من المقاومة - إلى نمط مألوف من الحياة الرتيبة المملة فى انتظار النهاية المحتومة !

لذلك يواجه من يتخذ مثل هذه التجربة موضوعاً لعمل روائى مزلقا فنيا خفيا قد يهوى به دون أن يدرى إلى العاطفية المسرفة التى تتمثل فى المشاعر الحادة بالعزلة أو الجحود أو قرب النهاية ، أو تفضى به إلى تصوير تلك الخصومة المألوفة بين الأب والأبناء وتقاليد المجتمع إذا بدا للأب أن يبدأ حياة جديدة بالزواج أو ممارسة نشاط لا يتفق مع الوقار والشيخوخة . ولاشك أن الأستاذ محمد سليمان قد فطن إلى هذا المزلق فجنب شخصيته هذه المواجهة الخارجية للأبناء والأقارب والتقاليد والمجتمع ، ودفع بالصراع إلى عالم نفسى داخلى تغذوه من حين إلى آخر لمسات صغيرة من العالم الخارجى وتجاربه وذكرياته على نحو غائر مختلط . وبذلك تتخذ الرواية صورة الأزمة الفردية ، لكنها مع ذلك تظل ذات «خلفية» اجتماعية وحضارية دقيقة لكنها غير خافية ، وينجو المؤلف بهذا المنهج الفنى من العاطفية المسرفة والأنماط الاجتماعية والفنية المألوفة .

وهكذا لا يلحّ المؤلف فى بداية الرواية على تصوير مشاعر الجزع أو اليأس عند «صابر» ولا إحساسه الحاد بافتقاد عادته المألوفة فى الغدوّ إلى العمل والرواح منه ، أو

الإحساس بالعقوق من جانب زملائه وأصدقائه السابقين ، ولا يخوض فى تلك المواقف «العائلية» المعهودة بين رب الأسرة وأبنائه حين يتدبرون أمر المستقبل ، بل يمضى بشخصيته - فى لمسات سريعة - نحو ما يمكن أن نسميه «السأم الهادىء» وهو سأم يكون فيه المرء فى أصلح الأحوال لتقبل الإيحاء من أفكار ومواقف ما كان ليقبل التفكير فيها لو ظل محتفظا بيقظة فكره ووجدانه . هنالك تبدو الشخصية كأنها فى خدر مؤلم ممتع تناقش ما توشك أن تقدم عليه من خرق لقيمها وتقاليد مجتمعها وكأنها فى غيبوبة خفيفة أو حلم أثناء سنة من نوم عارض :

« . . . دأب فترة يزور زملاءه وأصحابه فى العمل كلما عصف به الحنين إليهم ، لكنه كفّ عن هذه الزيارات بعد أن استشعر منهم عدم الاهتمام . . ذكّره الملل بهوايته القديمة فى صيد السمك ، فأعدّ لذلك عدّته ، لكن المحاولة لم تدم طويلا إذ سرعان ما نبذها بعد أن غدا يرجع كل عصر وقد أنهكت قواه كأنه عائد من رحلة صيد فى الأدغال ! ثم عمد فترة يقضى بعض الوقت فى زيارة أولياء الله . وأحس لذلك راحة نفسية عميقة . . وشيئا فشيئا تباعدت زياراته لتصبح مقصورة على أيام الجمع بعد ما لقى من نصب الطريق . . غاص أياما وربما أسابيع بين الأوراق الصفراء لكتب الدين والفقه ، بعد أن وجد فيها بديلاً أقل نصَبا من زيارة الأولياء ، وأحس بنفسه تتوه فى عالم تختلط فيه الحقائق بالروحانيات . أصابته البلبلة لتعدد آراء الفقهاء فى معظم الأمور ، أيقن أنه بحاجة إلى سنين تماثل سنوات عمره حتى يتبينّ وجه الاتفاق ، أعاد الكتب إلى الأرفف غير نادم ، برغم مشاعر القلق والضياع . . . وفى النهاية لم يجد مفراً من ذلك المقهى المطلّ على الميدان ، ينفث ذكرياته مع دخان الشيشة المتصاعد فى الهواء ! »

بهذه الأسطر القليلة التى تصوّر عدة مواقف كان كل منها جديرا - فى الصورة النمطية المألوفة - أن يظفر بكثير من الإطناب والحديث عن المشاعر المختلطة الحادة ، ينتهى بصابر المطاف إلى المقهى - ذلك المكان المعهود الذى يقضى فيه المتقاعدون فى مجتمعنا بقية أيامهم . لكن صابر لم يبلغ المقهى ثائرا تدفعه الثورة إلى سلوك مفاجىء جامح ، ولا يائسا أو جازعا يفضى به اليأس أو الجزع إلى كآبة مظلمة تسدّ باب الاستجابة الهادئة لما قد يعترض طريقه من تجارب ، بل يبلغه وهو فى تلك الحال من «السأم الهادىء» الذى يتسلل من خلاله إيحاء العالم الخارجى رقيقا هادئا حتى يصبح بعد حين رغبة قوية لا يدرى صاحبها كيف ثارت فى نفسه ، ولكنه يجد نفسه فجأة مقتنعاً بسلامتها برغم ما يحسه نحوها فى لحظات من شكوك .

ظل صابر يرى «سعدية» بائعة اليانصيب طيلة سنتين ، وكانت لا تجذب انتباهه على نحو خاص ، أو هكذا خيّل إليه فتلك طبيعة تسرّب الإيحاء الهادىء المستمر إلى الوجدان - لكن عناصر هذا السأم الهادىء كانت تعمل فى نفسه دون أن يدرى حتى إذا اكتملت وتمكنت من وجدانه ، رأى «سعدية» فجأة - وكأنه يراها لأوّل مرة - فى ضوء جديد : « . . . برغم ازدحام الميدان لمحها قادمة من بعيد . . سعدية بائعة اليانصيب ، ثيابها المهلهلة تميّزها ، «الإيشارب» الأحمر فوق جبينها لاح كالعلامة المسجلة وقد انعكست فوقه أشعة الشمس فبدا متوهجاً كقطعة الجمر . . حيّته من بُعد بمرح صبيانى اهتز له وجدانه بعنف غريب ! ماذا حدث ؟ إنها سعدية . . سعدية بائعة اليانصيب ! هى بعينها التى تراها منذ ما يزيد على سنتين ، منذ غدوت زبوناً للمقهى . . .

ومنذ تلك اللحظة التى تحول فيه الإيحاء إلى سلوك ، تتحول شخصية صابر إلى ما يشبه بطل «المأساة» الذى يجد نفسه مدفوعا - من داخله - إلى مصير لا سبيل إلى الخلاص منه وكأنه «البلاء المقدر» كما يعبر راوى الرواية وقبل أن يتخذ السلوك مظهر الفعل الخارجى يخوض صابر محنة انشطار نفسىّ بين رغبة وجدانية ملحّة وبقايا منطق اجتماعى وأخلاقى منهار أمام خدَع العقل الباطن وتزيينه الرغبة الجامحة فى صورة إرادة واعية مشروعة : « . . أى مركز وأى احترام ؟ وما دخل هذا فى ذاك ؟ . . هب أنها أحسنت هندامها وتأنقت ، ألن تصبح كأبهى سيدة مجتمع ، وتغدو محط أنظار الآخرين ؟ إذن فالمهم هو الجوهر وليس القشرة ! . . فارق السن ؟ مسألة نسبية لا تهم ! . . ولماذا تروح بعيداً ؟ أبوك تزوّج أمك وكان فارق

السن بينهما يربو على العشرين عاما ! . . المهم إذن هي . . تبادلك مشاعرك أو لا تبادلك ، تقبل أو لا تقبل . . فإن قبولها يعني الكثير . . يعني بداية عمر جديد ، حياة جديدة بهيجة تنأى بك عن الوحدة والملل وحياة الضياع التي تعيشها» .

ويعمق هذا الانشطار ويطول لأن المؤلف أخْفَت صوت الواقع الخارجي بكل عناصر المقاومة المألوفة فيه ، وحين يترجم «صابر» رغبته إلى فعل فيسأل سعدية أن تقوم بخدمته في البيت من حين إلى آخر يتهيأ جو أنسب لصراع حقيقي كُتب فيه على ما يسميه المجتمع «صوت العقل» أو «داعي الحكمة» أن ينحدر أمام «نقطة الضعف» في الشخصية المأساوية النبيلة . إنه وحده يواجه هذا الانشطار والصراع دون سند من شحناء عائلية أو توسل من ابنة صغيرة - فقد تزوجت صغرى بنتيه منذ شهور - أو عتاب من ولد - فقد سافر ولده ليتم دراسته بالخارج : «ها هي ذي» سمية قد تزوجت . . و «عمر» لم يعد يراسلك إلا كل حين . . حتى «سهام» ابنتك الكبرى التي أخذت على نفسها عهدا بزيارتك مرتين في الأسبوع لتجهيز حاجتك من الطعام والملبس سرعان ما سوف تكل وتملّ هي الأخرى . . ولها عذرها ، فإن لديها طفلين أحق منك بعنايتها واهتمامها . .» . . حتى حين تزوره فجأة ابنته الكبرى فتدرك من منظر المائدة أنه كان يشارك سعدية طعاما اشتراه لا يتطور الموقف إلى مشهد صريح حاد - كالمألوف في مثل هذه المواقف - بل يكتفي المؤلف بلمسات صغيرة تنبيء بالامتعاض والدهشة ولا تفصح عن الرفض والثورة : « . . لم تخْفَ عليه نظرات السخرية في عينيها ، وهي تمعن النظر إلى ثوبها المهلهل الذي يكشف من جسدها أكثر مما يستر . . . وخيّبت ظنه مرة أخرى عند ما اكتفت بابتسامة باهتة أعقبتها بقولها بلهجة آمرة يغلب عليها الازدراء : «كوب ماء من فضلك .» ونهضت فجأة وهي تمسك بيد ابنها قائلة : استأذنك في الانصراف يا أبي ، فقد تعبت من طول التجوال في السوق» .

وحين تأتي ابنته الصغرى «سميّة» لزيارته بعد أن كانت أختها الكبرى قد حدّثتها بما رأت ، يدور بينه وبينها حوار هادىء تقترح فيه هي أن يتزوج أرملة أخيه ويصارحها هو بأنه ينوي أن يتزوج سعدية ، ويتخذ حرج الأب صورة منطقية هادئة ، واستنكار الابنة رفضاً خافتاً مكبوتاً : «بدت كمن على وشك الإجهاش بالبكاء . . جعل يتطلع إليها في حيرة ممزوجة بالإشفاق . . أتراه تعجّل مصارحتها بالحقيقة ؟ . . وإلى متى يظل الأمر في طي الكتمان ، سيعرفه الجميع عاجلا أو آجلا ؛ إذن لا بأس مما حدث ، ومن الخير أن تعرفه بدلاً من أن تسمع به من الغير . .» لبثت ترمقه في صمت وقد التمعت عيناها بدموع جاهدت لكبتها وقالت بنبرة آسية :

- إنك بذلك تضعنا في موقف لا نحسد عليه ، وخاصة إزاء أزواجنا وبقية العائلة .

- هذا شأني وحدي ، ولم أعد صغيرا حتى أتهيّب كلام الآخرين إنها مشكلتي أنا وليست مشكلتهم .

وكما اعتذرت الأخت الكبرى من قبل بالتعب لتنصرف في هدوء ، تنصرف «سمية» في هدوء أيضا «فقد تذكرت أمرا يقتضيها العودة إلى البيت» .

وتأكيدا لانفراد الشخصية المأساوية بمحنة الصراع الباطني وحدها تجنّب المؤلف - كما يغري الموقف في كثير من الأحيان - أن يجعل من مصطفى ، «جرسون» المقهى الذي يحب سعدية ويرجو أن يتزوجها ، غريماً لصابر ومنافساً له ، فقد كان ذلك جديرا بأن يهبط بشخصية صابر من تجسيد نبيل للمحنة إلى طرف في منافسة واقعية غير متكافئة تدفعه إلى بعض السلوك الطائش الذي قد يبدو معه أضحوكة تدعو إلى السخرية أو الرثاء . وهكذا ظلت هذه «المنافسة» شيئا مكبوتا نحسّه في الجو العام ، وفي غيرة وقلق يبدوان من حين إلى آخر من جانب مصطفى ، ولا يأبه بهما صابر إذ كان يعد نفسه فوق المنافسة .

أما سعدية فقد كانت - برغم ظروفها ومستواها - بعيدة عن الابتذال أو اقتناص الفرصة ، فلم تسخر من شعور صابر نحوها أو رغبته في زواجها ، ولم تدفعه بما يمكن أن تسلكه فتاة مثلها إلى أفعال «خارجية» تصرفه عن محنته الباطنة ، وحين اختفت من حياته بعد أن عرض

عليها الزواج ووعدت بأن تفكر فى الأمر وتستشير أمها وزوج أمها ، كان ذلك إيذانا ببلوغ تلك المحنة غايتها واقتراب المأساة من ذروتها ، فقد اختفى تماما الوجود الخارجى حول صابر وأصبح البحث عن سعدية كأنه بحث الإنسان عن سراب البهجة أو السعادة أو الاستقرار على طريق يترصده فى نهايته الموت .

والحق أن الموت قد بدأ منذ بدأ صابر بحثه عن سعدية يصبح «خلفية» واضحة لأحداث المأساة ، أو إطاراً تبرز صورتها فى حدوده ، فقد كانت سعدية قد أنبأته أنها تسكن فى المقابر هى وأمها وزوج أمها وكان عليه - بعد أن يئس من عودتها_أن يذهب إلى ماظن أنه مقرها ليوشّى الموت أحلامه فى الحياة والحب .

وكما تبدأ كثير من المآسى القديمة بنبوءة عراف أو تأويل حلم ، تبدأ هذه المأساة خطوها نحو الذورة بحلم مفزع رآه صابر ، يبدو أول الأمر عاديا فى نوم شخصيةٍ قلقة مهمومة ، لكنه ما يلبث أن يكتسب دلالة متفردة حين يجىء مرة ثانية فى صورة أكثر تركيبا وأشد إثارة ، ثم يتحقق فى الواقع فى المرة الثالثة . ويروى صابر حلمه الأول لصديقه بهنساوى رفيق المقهى:«رأيتنى أجلس فى مكان رحب أشبه بردهة طعام فى قصر فخم . المكان غارق فى أنوار تكاد لشدّتها تعشى الأبصار . أنا جالس عند قمة المائدة كأننى صاحب الدعوة . . المدعوون من حولى تغمرهم البهجة ويعلو البشر وجوههم . . وحانت لحظة الطعام . . ماكدت أهمّ بتناوله حتى فوجئت بقط أسود هائل الرأس يقتحم المكان من أحد الأركان ليتجه صوبى مباشرة . . جمدت فى كرسىّ وقد شلّ الرعب مفاصلى شواربه كانت تمتد أمامه بضعة أمتار.نظراته الوامضة كانت توحى بشرّ مستطير وصرخت بأعلى صوتى طلبا للنجدة ، فوجئت بصوتى لا يعدو حشرجة مكبوتة. تلفتّ حولى فى ذعر فإذا المدعوون جميعا لاهون عنى بطعامهم كأنهم لم يلحظوا شيئا ، أو كأن أحداً لم ينتبه لمقدم القط سواى ! وحانت منى التفاتة تجاه القط الذى شرع يدنو منى بخطوات وئيدة شارعا ذيله المنفوش تحفزا للانقضاض . . . » . وقد يبدو مثل هذا الحلم لأول وهلة « كابوساً » مفهوم السبب واضح الدلالة ، وما أكثر ما يستخدم الروائيون الحلم على هذا النحو ، ولكنه يفرض نفسه على خيالنا حين نلقاه فى المرة الثانية فى صورة مركبة ذات شطرين : شطر للحب والسعادة ، وآخر ينذر بالشقاء والشر ، فى جوّ يوحى بالموت والراحة الأبدية معا .

كان صابر يبحث عن مسكن سعدية بين المقابر وأرهقه التعب وثقل على أعصابه هدوء المكان ووحشته . وأبصر مقعدا حجريا قريبا فجلس عليه يستريح . وطاف به ما يشبه حلم اليقظة : « . . أحس زيغاً فى بصره فجأة فأغمض عينيه ، وما كاد يفتحهما حتى بوغت بها أمام عينيه ! انشقّت عنها جذوع الشجرة كأنها حورية . بهت إذ رآها تقبل نحوه فاتحة ذراعيها والبسمة تعلو شفتيها ! نور غريب يشعّ من عينيها ويلفّها من الضوء الباهر . فوق رأسها خمار شاهق البياض أشبه بخمار العروس ليلة الزفاف . تدنو منه حثيثة الخطو لا يسمع لوقع خطواتها صوت . . كأنما تمشى فوق الأثير ! هبّ فى سعادة الأطفال يمسك بكفّيها الصغيرتين ويصحبها نحو المقعد الحجرى فى صمت . . . » ويتلو ذلك حوار يطول شيئا ما بين صابر وطيف سعدية ، وقد نأخذه على المؤلف لأنه يطغى على « شفافية » الرؤيا ويقربها أكثر مما ينبغى من الواقع . على أننا ما نلبث أن نلتقى بالشطر الثانى للرؤيا فنذكر به على الفور ما توهمنا فى البداية أنه مجرد كابوس جلبه الهم والقلق : « نهضا معا . . أحاط خصره بذراعها ومضى بها عبر الممر الفسيفسائى . . ما كاد يقترب من الباب حتى جمد من هول المفاجأة . . القط الأسود الرهيب يتسلل من بين الأشجار متجها نحوه وقد لاح الشر فى نظراته الفسفورية المرعبة . رأسه الضخم يكاد لضخامته يسدّ مدخل الباب ويحول بينه وبين الإفلات . شواربه تمتد على جانبى وجهه الأسطوانى المقيت كأنها أذرع أخطبوط . جمدت قبضته فوق ذراعها من فرط الرعب ، لكنه فوجىء بقبضته تمسك بفراغ . . ذابت كأن الأرض انشقّت وابتلعتها . أحسّ ضربات قلبه كقرع الطبول . استجمع كل ما أوتى من عزم على الفرار . . واندفع خارج البناء ، وما إن وطئت قدماه تراب الطريق حتى تنفس الصعداء ! »

ويجرى التعبير فى الرواية على هذا النسق من الأسلوب المحكم البناء ، دون أن تطغى النزعة « البيانية » على ما ينبغى له من تلون ومجاراة للموقف والشخصية ، ويكتسب من طبيعة المأساة وشخصيتها الأولى شيئا من الأناة و « التحفظ » فى التعبير عن الانفعالات والعواطف ، إلاّ فى مواطن نادرة يستخدم فيها الكاتب أنماطا تعبيرية معروفة جرى عرف كثير من كتابنا على استخدامها فى تصوير بعض المواقف ، كقوله مثلا مصوّرا حال صابر حين رن جرس الباب ونهض ففتح الباب ليجد سعدية أمامه «أفسح لها الطريق مرحّبا . . قلبه يرقص طربا » وهو تعبير مستهلك مسرف فى العاطفية لا يناسب طبيعة الشخصية كما رسمها المؤلف . وقوله أيضا حين خيل إلى صابر أن سعدية قد قبلت أن تتزوجه : « عربد الأمل فى قلبه » . وقوله فى تلك العبارات التى اقتبسناها من الحلم «أحس ضربات قلبه كقرع الطبول» . وبرغم هذه التعبيرات النمطية النادرة يظل أسلوب الكاتب رصينا مشرقا يجد القارىء فيه ما يفتقده فى كثير من قصصنا ورواياتنا فى هذه الأيام من احتفال مشروع بالتعبير وسلامة فى اللغة وبناء العبارة دون سعى مقصود إلى الصنعة البيانية .

ثم نلتقى مرة ثالثة بالقط الأسود وقد حان للصراع أن ينتهى وللسعى وراء السعادة أن ينهزم أمام الأوضاع التى تتحكم - من خلف ستار - فى مصير الفرد ، أو لعلها تتحكم فيه من داخله الذى لم يستطع المضى فى التمرد فكان عليه فى النهاية أن يتحطم بما يبدو ظاهرا كأنه قدر مكتوب . كان صابر فى طريقه إلى المقهى بعد أن انتهى بحثه عن سعدية إلى ما يشبه اليأس :!! هبط من السيارة . . نقد السائق حسابه ومضى يعبر الطريق . . ما كاد يختلس النظر كعادته تجاه الجانب الآخر من الطريق حتى لمحها تمضى ناحية المقهى السابق . . عاد يحدق فيها ببصره خشية أن يكون واهماً ، لكنه أيقن من صدق رؤيته . هى . . أجل هى ، بنفس الثوب الذى اشتراه لها ومشيتها المعهودة التى لا تخطئها عيناه . دار ببصره عبر الطريق بعد أن صمّم على اللحاق بها قبل أن تختفى داخل المقهى . . حثّ الخطى عابرا الشارع . . ما كاد يتوسطه حتى سمع دوىّ بوق هائل لإحدى السيارات على مقربة منه . . التفت ليجدها قادمة نحوه على بعد . . سيارة سوداء انعكست فوق زجاج مصباحيها الأماميين أشعة الشمس فلاحا كعينى قط رهيب أسود : ارتعدت فرائصه رعبا وانطلق يفر بنفسه من الموت المحقق . . عثرت قدمه الموجوعة فى شريط الترام الممتد عبر الشارع ، اختلّ توازنه فجأة ، اخترقت أذنيه صرخة حادة . . جمد من فرط الرعب ، وإذا قبضة حديدية هائلة تحتوى جسده بعنف و . . لم يعد يشعر بشىء . .

وقد يرى قارىء أن هذه الفاجعة نهاية « ميلو درامية » حلّ بها المؤلف أزمة شخصية بعد أن راحت تسير فى دائرة مغلقة أو طريق مسدود . والحق أن مصرع صابر لم يكن مآلا محتوما بالضرورة ولكنه مع ذلك «اختيار» مقبول هيأ له المؤلف كل الظروف النفسية التى يمكن أن تفضى إليه وأكّد سير الشخصية نحوه باستخدامه البارع للحلم ، وهو حلم غير مفروض على شخصية صابر لكى تنتهى إلى ذلك المصير ، إذ كان بعد معاناته الطويلة الباطنة قد أحس بأن «الجدران» جدران التقاليد الاجتماعية والتكوين الأخلاقى والنفسى - تطبق عليه شيئا فشيئا ، وأدرك أنها لابد أن تنهار فوقه عن قريب . وهكذا انبثق من عقله الباطن هذا الحلم الملحّ الذى يمتزج فيه الحب بالموت ، ويبدو فى تأويله الواقعى الأخير خالصا للموت وحده .

على أن الموت فى ذلك التأويل الواقعى - لحظة مصرع صابر - لم يستطع أن يسلب الحب قدرته على الحياة والعطاء ، ولا أن يحول دون امتداد الحياة من خلال الموت . . . كان المخاض قد جاء ابنته سميّه - أحبّ بنتيه إلى نفسه - وكان لابد من إجراء جراحة لها . ونزفت دما كثيرا بعد أن وضعت طفلها ، وكان لابدّ أن ينقل إليها دم جديد شاءت المصادفة - بعد طول بحث - أن يكون من دم صابر نفسه . وشعر الوالد بأن حياته قد امتدت فى سلامة ابنته ومولد حفيده «صابر» الصغير وعزم على أن يتولى بنفسه قيده فى مكتب الصحة و «استخراج» شهادة ميلاده . وكانت الشهادة الطبية لمولد حفيده فى جيبه حين صرعه «القط الأسود» فامتزج لديه الحب والميلاد بالموت ،

كما امتزجا من قبل فى رؤياه بين المقابر .

وقد يرى قارىء فى ولادة سمية العسرة وحاجتها إلى الدم واتفاق فصيلة دمها مع فصيلة دم أبيها شيئا من «الرسم» المقصود استعان به المؤلف لكى يبلغ هذه الدلالة الجليلة.لكن المصادفة تظل مع ذلك مقبولة مشروعة فى العمل الفنى مادامت توافق جوه العام ولا تقحم فيه عنصراً جديداً مفاجئا يحول مجرى الأحداث تحويلا جوهريا غير منطقى .

ويؤكد الكاتب امتداد الحياة من ناحية وضياع «الفرد» فى غمرة حياة المدينة والعصر من ناحية أخرى ، بمفارقة تزيد من عمق الإحساس بمأساة صابر ومصرعه : « وفى الجانب الآخر من الطريق كانت سعدية تقف إلى جوار مصطفى عند باب المقهى . . لاح الألم على قسمات وجهها وغمغمت بتأثر : - لا شك أنه قد مات . أهو رجل أو امرأة ؟ - لست أدرى ، فقد كنت على وشك دخول المقهى عندما سمعت دوى فرامل السيارة الحاد : أغمضت عينى ولم أجسر على التطلع نحو مصدر الصوت . . . . قال وهو يعود أدراجه داخل المقهى وهى فى أثره : إنه «قضاء» . . ليرحمه أو يرحمها الله ! . . . كان المقهى فى الداخل شبه خال من الرواد الذين خرج معظمهم لاستطلاع الحادث . ورمقها مصطفى بنظرة شغف ودنا منها قائلا بهمس : بودّى لو عجلنا بالزفاف ما رأيك »

د. عبد القادر القط



الوجودية* في الفكر العربي

د. منى ميخائيل

ترجمة: حسين البودي

لقد عكف على بحث الصلة بين الوجودية والفكر العربي ، وإرساء دعائمها ، عدد من أعلام الفلسفة العرب والغربيين . ولفهم أبعاد هذه الصلة في الأدب العربي بوجه عام ، وأعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس بوجه خاص ، يتعين علينا إلقاء نظرة سريعة على ما توصل إليه في هذا الشأن أحدُ دعاةِ الوجودية العربية . وما هذا الداعيةُ سوى الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوى الذى يعد رائدَ الوجودية العربية ومعلمّها الأول . فقد كتب عددا من الدراسات الهامة يتناول فيها أبرز مابين الفلسفة الإسلامية التقليدية ، والفلسفة الوجودية الحديثة من صلات[1] .

وفى واحدة من هذه الدراسات يتساءل الدكتور عبد الرحمن بدوى ما إذا كان فى مقدور المفكر العربى المسلم أن يصبح ذا نظرة وجودية داخل إطار تراثه الثقافى . وفى دراسته النابهة ، الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى ، يتقصى ما بين الفلسفة الإسلامية الصوفية والوجودية من صلات وثيقة فيقول :

> «بين كلتا النزعتين : الصوفية والوجودية صلات عميقة فى المبدأ والمنهج ، والغاية . . إن النزعة الصوفية نزعة تقوم على مذهب الذاتية ، بمعنى انها لا تعترف بوجود حقيقى إلا لذات الذات المفردة[2] .

وعلى هذا ، فالصوفية والوجودية يضعان الإنسان فى مركز كل الأشياء . وفى موضع آخر من نفس الدراسة يمضى الدكتور بدوى فى إظهار مدى التناظر بين فكرة الإنسان الكامل عند الصوفية وفكر الأوحد das Einzige عند كيركجورد ، وهى الفكرة التى تعد حجر الزاوية فى الفكر الوجودى .

> [و] فكرة الانسان الكامل ، تجمع بين الصوفية والوجودية من حيث النزعة الإنسانية ، فقد رأينا فيها أكبرتوكيد للنزعة الإنسانية ، لأن فيها تأليه الإنسان . والوجودية تضع الوجود الإنسانى فى مكان الوجود المطلق[3] .

وهذا المفهوم المركب هو عين ما تعكسه القصة عند كل من يوسف إدريس ونجيب محفوظ ، فرواية نجيب محفوظ حكاية بلا بداية ولا نهاية ، تتخذ أحد زعماء الصوفية بطلا لها ، هذا البطل الذى يتوحد مع كل ما يلفّه من مظاهر الوجود، ثم يدرك فى النهاية أنّ معتقداته الحقة مطابقه لما يؤمن به ابنه الوجودى المتمرد من أفكار .

وما توصل اليه الدكتور بدوى فى بحثه إنما يسلط الضوء على تلك الصلات المذهلة بين هاتين النزعتين ، ويجعلهما متعاصرتين . فالتماثل بين تعريف القلق عند الصوفية ونظيره عند الوجودين – كما اكتشفه الدكتور عبد الرحمن بدوى – هو الذى هداه ، إلى نقطة البدء للسير على طريق البحث .

« ولقد وجدت تعريفاً للقلق عند الصوفية المسلمين يشبه تعريف هيدجركل المشابهة . . والتعريف الذى أشير إليه هو الوارد فى كتاب جامع الأصول فى الأولياء للشيخ أحمد ضياء الدين الكمشخانلى النقشبندى»[٤]

ويتبدى تعريف القلق - كما يكابده أى فرد ما - فى نوع من الشعور بالاغتراب حيال كل ما ليس بـ (حق) كما يتبدى فى نوع من الإحساس بالوحشة والعزلة عمن حوله فى هذا الكون . وهذا هو عين ما أحس به الفيلسوف الصوفى منذ عدة مئات من السنين أى قبل أن يتوصل دعاة الوجودية إلى صيغة تحدد إطار معتقدهم (القلق توحش عما سوى الحق ، وأنس بالوحدة والتخلى عن الخلق)[*] . ويمضى الدكتور بدوى قدماً فى عرض المزيد من التماثل بين طرائق التفكير عند كل من كيركجورد وأسلافه من فلاسفة الصوفية المسلمين :

(وفى وسعنا أن نحكم هذه المشابهة على نحو أظهر فنشير إلى المنهج الذى بدأ منه كيركجورد فى تحليلاته الوجودية ، وهو اتخاذ القصص الدينية أساطير للتفسير الوجودى) وهو بعينه ما يفعله الصوفية المسلمون ، وبخاصة الحلاج والسهروردى وابن عربى ، فالحلاج قد تمثل خصوصاً حياة المسيح ، فراح يحياها وجوديا ويعبر عنها فى صورة إجمالية قد تصلح أساساً لتحليلات وجودية . . تماماً كما فعل كيركجورد[٥] .

من كل هذا يتبين لنا أن عثور الأفكار الوجودية ، على مكان لها فى الفكر العربى أمر مناسب تماما ولا غرابة فيه . على أن محاولة العثور على مصادر هذه الأفكار فى التراث العربى لا تعنى عدم الاعتراف بالتأثير الأوروبى الحديث ، ذلك أنه لن يتسنى لهذه الصلات أن تظهر بمعزل عن النموذج الأوربى وإنا لنجد فى أدب القصة عند كل من نجيب محفوظ ويوسف إدريس ما يعد انعكاساً للفكر الوجودى من خلال مصدريه الثرين : المصدر الصوفى الإسلامى والمصدر الفلسفى الأوروبى الحديث :

«هذا الأدب الذى يعد الأكثر شباباً فى العالم أجمع ، كما ننظر إليه فى الغرب ، إنما يتحقق فيه أمران : التغذى من أثداء تراثه ، واستلهام تراث غيره»[٦] .

ها هنا تكمن أصالة الأدب العربى المعاصر وتفرده ، فى أنه أدب يستلهم النماذج الغربية فى ذات الوقت الذى يحتفظ فيه بتراثه .

وقد بات كتاب الغرب على علم بالجوانب الوجودية التى ظهرت فى الأدب العربى المعاصر . فها هو فينسنت مونتاى يقدم لنا فى مقدمته لكتاب : «مجموعة الأدب العربى المعاصر» ، تحليلا مكثفا لهذا الأدب المتجدد دوما :

«يسبح الكتاب العرب - أولئك «المفسرون» لأحوال العالم الشرقى أو الإفريقى ، ريفه وحضره - كما يفعل نظراؤهم من الكتاب الأجانب ، يسبحون فى نهر الآداب العالمية الذى لاتحده حدود ، ونادرا ما نجد من بين هؤلاء الكتاب من لا تسمح له ثقافته الثنائية أو الثلاثية بالاطلاع على الأعمال العالمية فى لغاتها الأصلية ، بل إنهم ليحرصون على ترجمة هذه الأعمال إلى لغتهم العربية»[٧] .

ومونتاى بهذا إنما يعترف بعالمية هؤلاء «المفسرون» للوقائع العربية المعاصرة ، ويكتب تحت عنوان الوجودية فى القسم السادس من المقدمة «المذكورة» موجزا عما يعنيه مفهوم الوجودية عند العرب - كما يعلق على ما كتبه جاك بيرك عن العرب ، فكرهم وأدبهم (وجاك بيرك ناقد فرنسى له عدد من المؤلفات عن الأدب العربى تعد من أفضل ما كتبه مفكر غربى عن الأدب العربى من حيث قدرته على سبر أغواره وحسن إدراكه لمراميه) ها هو مونتاى يعلق على ما كتبه جاك بيرك :

لعله (أى جاك بيرك) قد أدرك أن هنالك ثلاث خصائص رئيسية يجدر بنا ملاحظتها عند تناولنا للأدب العربى ، أولاها المزج بين عالم الطبيعة وعالم السياسة (والطبيعة بالنسبة للعربى هى الآخرون)وثانيتها إيلاء الرمز أهمية أكثر مما للواقع (فالكلمة لا تنقل تقريراً وحسب وإنما تكون محملة بالكثير من الدلالات فى آن واحد) ، وثالثتها هنالك قوة الإحساس بالأسى

فى هذا الجو الوجدانى المؤثر تكون الوجودية هى فكرة «القوة» مما يمكن أن يُفْضى بالكاتب إلى الالتزام بقضايا المجتمع والسياسة كما يفضى به إلى اليأس والعدمية أو يؤدى من ناحية ثالثة إلى التمرد ، وهذا ما يذكرنا بمواقف سارتر وكامى والوجوديين المسيحيين من أمثال كيركجورد وجبرييل مارسيل»[٨] .

ولعل ما يذهل الدارس لفن القصة عند نجيب محفوظ ويوسف إدريس هو ذلك الحضور المهيمن لفكر القوة L'idée Force - وهى ذلك المفهوم الوجودى الذى يتجلى فى جميع ما أدركه جاك بيرك من مصطلحات من مثل «الالتزام» أو «التمرد» أو كما يتجلى فى مفارقته عن اليأس - العدمية وها هنا لا يمكن لأحد أن يخفق فى تلمس وجوه الشبه بين كاتبينا العربيين من ناحية وبين همنجواى والبير كامى من ناحية أخرى .

ويؤكد جاك بيرك فى المقدمة التى صدر بها المجموعة الأدبية المعاصرة فى طبعتها الصادرة عام ١٩٦٤ - إيمانه بأن الوجودية تشكل المحور الفكرى الذى تدور حوله القصة العربية المعاصرة . وجدير بالذكر أن جاك بيرك قد كتب عام **١٩٥٩** مقالا بعنوان **«القلق العربى فى العصر الحديث»** ، عرض فيه لمؤثرات القلق التى طبعها الغرب على الروح العربية ، وهو المقال الذى ذيل فيه إحدى صفحاته بها من يقول فيه :

> «ينبغى أن نتوقف عن إحصاء الكتابات العربية المعاصرة التى تناولت مفهوم القلق أو ما شابهه من مفاهيم . . فهى كتابات تعز على الحصر» .

وها هو فى هذه الكلمات يعود من جديد لتقييم هذا المفهوم :

> «يشير المعنى القديم لكلمة القلق - والذى يستخدم اليوم للتعبير عن الضيق أو الكدر - عددا من التفسيرات المختلفة بالضرورة فلقد ظهرت متاعب القلق ، وهو نوع من الاحساس بالعزلة يجعل الإنسان بعيدا عمن ينتمى اليهم - عند العرب قبل أن يقرأوا كيركجورد . وهذا المفهوم الذى لا يمنع وجود مفاهيم اخرى مشابهة كالكبت والحرمان - قد اتخذ اليوم حجما أكبر مما كان عليه فى السابق مما لا يمكن معه تفسيره الا بالرجوع إلى النماذج الأجنبية»[٩] .

وتظهر فى أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس تلك الأعراض التى تجسد مفهومى (الحرمان - والاغتراب) فى لغة غاية فى القوة ، غير أن مثل هذه المفاهيم بغض النظر عما لها من جذور أصيلة فى التراث ، لا يمكن بسطها إلا على ضوء (النماذج الأجنبية) . وما أعنيه هنا هو الوجودية الأدبية لا الوجودية فى جانبها الفلسفى المحض ، تلك التى سأناقشها مستعينا بأعمال الروائى الأمريكى ارنست هيمنجواى التى تعكس بالمثل موضوعات مماثلة لتلك التى شغل بها كاتبان . كما سأشير إلى عدد من أعمال البيركامى القصصية والفلسفية على أنها مجرد خلفية لهذه الدراسة .

ويرجع السبب فى اختيارى لهؤلاء الكتاب الأربعة إلى إمكانية «اعتبارهم ممثلين لعصرهم وشهودا عليه ، كما أن مرجعه إلى ما هُمْ عليه من براعة فنية فائقة كمشتغلين بفن كتابة القصة القصيرة ، فضلا عن اهتمامهم العميق بفهم الإنسان ومكانته فى العالم .

هيمنجواى وكامى ونجيب محفوظ ويوسف إدريس فى مفترق الطرق الوجودية

من امتع الدراسات التى ظهرت عن البير كامى وأغناها ، تلك التى كتبها **جرون كرويكشانك** . وهى الدراسة التى أوجز فيها المشهد الأدبى بعد الحرب العالمية الثانية على النحو التالى :

> «لقد أسفرت الكتابات التى كان لها التأثير الأقوى خلال العشرين عاماً الماضية أو نحوها - عن أدب يطغى عليه طابع فلسفى وهذا مرده إلى سبب ذى شقين : ففى المقام الأول كان هناك الكتاب الوجوديون ، وكان هنالك طائفة من الكتاب الأفراد من أمثال البير كامى - أولئك الذين يؤكدون الطبيعة الفردية أو العينية لكل ما يرونه ؛ تفكير فلسفى مجرد . وهم كتاب يتجنبون التعميمات اللازمانية ، ويفتشون عن الصدق فى التجربة الآنيَّة «الإنسانية»[١٠] .

وهذه الرغبة فى التعامل مع ما هو عينى وجزئى مقابل ما

هو مجرد فلسفى وما هو عام - سمة مشتركة بين كاتبينا العربيين ونظيريهما الغربيين . ذلك أن أعمالهم تعد شاهدا على عصر ديدنه صراع يتفاقم يوماً بعد آخر ، وإخفاق فى التفاهم مع الآخرين. ويظهر هذا الأمر فى القصة عند كل من نجيب محفوظ ويوسف إدريس فى رفضهما القاطع للأشكال والاتجاهات الفنية التقليدية ، أى فى ثورتهم وتمردهم على هذه الأشكال والاتجاهات . على أن تمرد هؤلاء الأربعة إنما يكون فى نهاية المطاف باسم القيم والمثل التى هى بالضرورة قيم ومثل إنسانية . وثمة رابطة قوية أخرى بين كامى ونظيريه المصريين تكمن فى ميراثه العربى الشمال إفريقى (فكامى بحكم مولده ونشأته ينتمى إلى التراث العربى فى شمال افريقيا) .

«يكمن الوضع الفريد لألبير كامى ، إلى حد كبير فى أنه أحد مواطنى شمال إفريقيا المتمتعين بأوثق علاقة ممكنة مع أوربا الحالية ، فهو كإنسان نشأ فى الجزائر ، يملك إحساساً حادا بالحيوية الدائمة لما يمكننا أن نطلق عليه تقريبا النظرة الإغريقية للحياة ، ولذا فان الصراع الذى يَسِمُ عقليته صراع جغرافى بقدر ما هو صراع زمانى مما مكنه من أن يجمع على نحو غير عادى تماماً بين الالتزام والموضوعية فى آن واحد ، وقد كانت هذه الازدواجية هى الدافع الرئيسى وراء كتاباته بقدر ما كانت كتاباته فى كثير منها ، محاولة لتبديد «ما تشيعه هذه الازدواجية فى نفسه من توتر مقيم»[11] .

لذا فإن كامى عندما اتخذ لنفسه شعاراً أسماه «فكر الوسط» أو الفكر الشمسى Pensée Solaire - الذى جعل من الإنسان محور الاهتمام كله ، وينشد مثال الاعتدال - إنما كان فى مسلكه هذا صادقاً للتراث والمزاج الذى ينتمى إليهما تراث البحر الأبيض المتوسط ومزاجه ، وكلاهما أمران يشترك معه فيهما نجيب محفوظ ويوسف إدريس . أما هيمنجواى الذى ولد على الشاطىء الآخر للمحيط الأطلسى، فقد كان يقصد أراضى بلدان البحر الأبيض المتوسط ، ويمتاح من روح هذه البلدان وحضارتها .

ومع أنه لم يكن لهمنجواى أى اتصالات رسمية مع مدرسة الفكر الوجودى ذاتها (كذلك كان الأمر بالنسبة لنجيب محفوظ ويوسف إدريس ، أما البير كامى فقد قيل إنه قد أنكر أن تكون له أى صلة رسمية بفلاسفة - هذه المدرسة) - فما من شك فى أن أعماله تنتسب إلى النظرة الوجودية للعالم . وعلى كل فوجوه الشبه بين نظرات كل منهم للعالم هى التى تفسر أواصر القرابة فى فلسفة حياة كل واحد منهم ، وذلك لأن الوجودية لا تعدو كونها أسلوباً أو طريقة فى التفكير أكثر منها نظاماً أو مذهبا فكريا محددا ، لذا فإنها تؤدى بمن يستخدمها إلى تفسيرات واستخدامات متباينة أشد التباين .

وها هو جون كلينجر يدلى بِدَلْوه حول هذا الموضوع فى دراسة له عن هيمنجواى :

«فى اعتقادى أن هذه ال «نادا» nada كما يستخدمها هيمنجواى لا تعدو فى أساسها سوى عدمية الوجوديين ، وليست بهمنجواى حاجة لأن يكون فيلسوفا حتى يستخدم هذه الفكرة ، لأنها ليست بالضبط ، مادة للفلسفة التقليدية على الإطلاق»[12] .

ويعنى مفهوم النادا بين ما يعنيه : البحث عن الأصالة من خلال الشروع فى العنف ، واكتشاف الذات الحقة فى مواجهة الموت ، وافتقاد الإيمان بالديانة التقليدية الخاضعة لوصاية المؤسسات الدينية وتوجيهها ، والبحث عن نفر من الناس يحبون للأخلاق أن تحل محل (الأرباب الميتة) وهذه المعانى جميعها تعد قاسماً مشتركاً بين همنجواى ونظيريه الوجوديين فى مصر . وها هو نجيب محفوظ يستشعر هذه القواسم فى مقابلة أجراها معه القصاص المصرى يوسف الشارونى الذى أفاد منها فى التقييم النقدى الذى كتبه عن التطور الفنى عند نجيب محفوظ :

«وهو (أى نجيب محفوظ) يقارن نفسه بارنست همنجواى فيقول : إنه كان يعيش حياته وينقلها بتفاصيلها إلى الناس . . التجربة التى يفتقدها يبحث عنها ويطير إليها فى أى مكان من الأرض ليعيشها ويكتب عنها ، أما أنا فالكتابة بالنسبة لى عملية تعذيب تمزق أعصابى» . . فعملى الحكومى يستغرق معظم النهار . . وفى الليل أمسك القلم الكوبيا وأظل أكتب ساعتين على

الأكثر ثم لا أطيق ويسمى الناس ما أكتبه أدبا فقط ، اما أنا فأسميه أدب موظفين»[١٣] .

ونجيب محفوظ بهذا التصريح ، إنما يعبر عن المصاعب التى عليه أن يواجهها وهو يواصل القيام بمهامه الإبداعية ، كما أنه يحدد الفرق بينه وبين همنجواى فى أنه يكمن فى طبيعة التجربة عند كل منهما ، فهمنجواى «يبحث عنها ويطير إليها» فى أراض بعيدةٍ غريبةٍ وفى أماكن وآفاق مفتوحة ، أما هو فعليه أن يحفر فى أعماق وعيه كى يجد البدائل التى تفى بالتعبير عن أحاسيسه .

ويتفق يوسف إدريس فى اهتمامه بمفهوم الموت كوسيلة لكشف القناع عن الذات الحقة والحرية - يتفق مع همنجواى فى مواجهته الدائمة لمواقف الموت العنيفة ، فكلا الكاتبين يفصح عن توكيد ألـ (هنا) و (الآن) ، وكلاهما يفصح عن إيمانه الراسخ بقيمة اللحظة وقيمة الحياة على هذه الأرض «فالشيخ على» فى قصة يوسف ادريس «طبلية من السماء» يستصرخ السماء مصوبا إليها قبضة يمينه وهى ممسكة ب «العصا الحكمدار» ، يستصرخها أن ترسل إليه مائدة لأنه لم يعد يطيق على الجوع صبرا ، وبعد أن أيقن أن ليس ثم عزاء فى الانتظار ، إنه يريد أن يتغدى «دلْوقْتى حالا» وكل ما يعنيه هو «الآن» :

> «وإنت بتقول فيه فى الجنة عسل نحل وفواكه وأنهار لبن ما بتدنيش منهم ليه ؟ . . مستنى لمّا أموت من الجوع علشان أروح الجنة وآكل من خيرك»[١٣] .

وفى سياق آخر مختلف يجعل همنجواى بطله روبرت جوردان يعلن ميثاق مبادئه :

> «وإذا لم يكن لك من أَجَل : كهذا الأجَلِ الذى يدوم إلى أمد طويل أوكتلك البقية الباقية فى عمرك أو الذى يبدأ من الآن فصاعدا - وانما هنالك أَجَل واحد وحسب هو «الآن» فلم لا تكون «الآن» هى الأجل الذى ترتضيه لنفسك ، وإنى به لجد سعيد ؟ «الآن» ، «مَيْنتا» «أهورا» «هويت» الآن ، يالجرسها الشجى الذى يقول بأنها جديدرة بأن تكون عالماً بكامله ، وجديرة بأن تكون حياتك»[١٥] .

وأغلب الظن أنه كان بسبيله إلى اضافة القولة العربية المشهورة «الآن . . الآن . . وليس غدا» إلى جملة ما أودعه فى ميثاقه من مبادىء .

وهذا الجانب الهام ، فى كتاب همنجواى ، ويوسف ادريس ، يؤكد كامى تأكيدا بالغا عندما يقول فى مقال له بعنوان : الأفراح Noces : **«ثمة اثم يرتكب ضد الحياة وهو ألا تستطيع أن تيأس من الأمل فى حياة أخرى»** تلك هى الوشائج البارزة بين هؤلاء الكتاب الأربعة لكن تظل أمامنا بضعة أفكار يجدر بنا أن نسوقها عن اللغة العربية ، هذه اللغة العريقة التى مرت بأطوار من التجديد جعلت منها لغة مواكبة للعصر ومستوعبة لشتى تيارات الفكر الحديث :

> هذه اللغة السامية - التى تنساب فى قالب من ثقافة قديمة ، وضاربة فى البعد بالنسبة للغربيين - قد استطاعت أن تحمل لنا ماضياً محمَّلا بثرِيِّ المعانى والإيقاعات الغربية على الفكر غير العربى»[١٦] .

غير أن عبقرية هذه اللغة مكنتها من أن تتمثل فى بنيتها أهم الاتجاهات غير العربية مضفية عليها مذاقاً خاصا من الأصالة المستمدة مما لها من موارد غزيرة ، وقد كانت هذه اللغة المتجددة دوما إحدى الأدوات التى أسهمت فى النهضة السياسية للأمة الناطقة بها .

على أن أية دراسة للأدب العربى المعاصر لابد من أن تصطدم بمعضلة اللغة الفصحى ، واستخدام العربية العامية . وعلى كل فقد بات ظهور لغة ثالثة - أى لغة وسط بين العامية والفصحى كوسيلة للتعبير فى الأدب - أمراً معترفاً به إلى حد كبير . وجدير بالذكر أن القصص القصيرة موضوع البحث والتحليل فى هذا المقال قد كتبت فى معظمها بهذه اللغة الجديدة . أما عن القضية الأزلية حول عملية الإبداع والمضمون الذى ينطوى عليه أى عمل فنى ما - فها هو الناقد الفذ جاك بيرك الذى حلل طبيعة الروح العربية ، واستقرأ عناصرها على نحوينم عن فهم نادر وبصيره ناقدة ، بل وينم قبل أى شىء آخر عما يكنه لهذه الروح من حبٍّ وإعزاز - هاهو يعرض لهذه القضية بدقته المعهودة :

«لكن ما هو الشكل وما هو المضمون فى العمل الفنى ؟ هذا السؤال - الذى تعد الإجابة عليه أمراً شاقاً فى شتى البلدان وشتى الأزمان - يزيده العرب تعقيدا بسؤال أكثر صعوبة . إنه هذا السؤال الذى تطرحه لغة انفصلت فيها القيم الوجدانية بل والجمالية عن قيم التخاطب بعد احتكاكها بالغرب . . إنهم يعيشون نفس ظروف الجدل التى عاشها السير ياليون - وإن كانت ظروف العرب أكثر إيلاما - الذين رفضوا القيم العملية للغة ومعانيها العقلية وبحثوا عن كيمياء جديدة لإحداث التفاعل كما فعل رامبو»[١٧] .

تلكم هى الكيمياء الجديدة التى سنحاول الكشف عنها .

الحياة مقابل الموت والتعلق بالحياة

يصف ميجل دى أونا مونو نوعية الإنسان الذى يستأثر باهتمام الوجوديين فى كتابه الشهير «الحسّ التراجيدى للحياة» بقوله :

> هو إنسان اللحم والعظم ، هو الإنسان الذى يولد ، الذى يعانى ويموت . . إنه ، قبل أى شىء آخر ، الإنسان الذى يموت ، هو الذى يأكل ويشرب ويلعب وينام ويفكر ويعمل إرادته ، هو الإنسان الذى يرى ويسمع ، هو الأخ ، الأخ الحق[١٨]

هذا النوع من الإنسان هو ، بالضبط نفس النوع الذى يشغل بال كتاب من أمثال يوسف إدريس ، ونجيب محفوظ وهمنجواى ، ذلك أنه وقت أن يهدد الموت والعنف بنى الإنسان جميعا بالدمار الشامل ، فلا يكون من المستغرب ، ولا يكون من قبيل الصدفة فى شىء أن يتوصل مختلف المفكرين فى مختلف أصقاع العالم ، كل على حدة ، إلى نفس النتائج تقريبا ، حول معنى الحياة والموت .

وهاهو توماس حنا ، فى تعريفه لكون ألبير كامى ، يقدم لنا واحدة من تلك المحاولات المثيرة التى قام بها للإحاطة بفكر ذلك المفكر الانسانى والوجودى الكبير .

> «الكون الذى وصفه ألبير كامى ، كون يحده الموت واغتراب الانسان عن العالم ، وكامى يدعو الى رفض هذا العالم الذى لا يكون نفيا . . ويعنى أن يكون الإنسان فيه متيقنا يقينا واعيا بأن ثمة موتا بلا رجاء»[١٩] .

هذا الكون يبدو كما لو أنه ذلك الكون الذى يسكنه «نك ادمز» «وفريد ريش هنرى» بطلا همنجواى ، والحديدى وفرحات بطلا يوسف ادريس فهؤلاء الأبطال يواجهون الموت والعنف ، ويدركون أن الحل الوحيد بالنسبة لهم يكمن فى توقيع «سلام منفصل» .

ويكمن القاسم المشترك بين هؤلاء الأبطال فى أنهم يعيشون حالة من القلق والتمرد على مفاهيمهم . وهذا القلق - Angst كما يسميه الألمان ، أو angoisse كما يطلق عليه الفرنسيون إن هو إلا حالة من الألم المقيم مردّها إلى التوتر الذى تولده التساؤلات اللانهائية . لهذا يجد الإنسان نفسه فى مواجهة أعتى الحقائق وأشدها حيرة - حقيقة الموت - مرغما دوما على أن ينزل بشتى أشكال المعرفة وصورها إلى مستوى الحقائق الأكثر بساطة ، فالحديدى فى (لغة الآى آى) تجسيد قوى لذلك الإنسان الوجودى ، فهو إذ يجد نفسه مرغما على الاختيار يؤثر سلوك الطريق الشاق وصولا إلى الأصالة ، فينبذ تلك الحياة السطحية . . . . المألوفة لدى الناس من أجل حياة تنفيه وتجعل منه مقاتلا يقاتل وحده . . والحديدى لا يصل الى هذه اللحظة من الصدق مع نفسه إلا من خلال مواجهته مع الموت وها نحن نجد يوسف إدريس يعلى مرة بعد أخرى من شأن الفرد الوحيد عندما يحاول أن يصنع هوية مستقلة لأبطاله .

وفى مواجهة الموت يضطر الإنسان إلى إعطاء معنى للحياة فحقيقة الموت هى التى تخلق «الموقف - الأزمات» التى يجاهد أبطال يوسف إدريس وهمنجواى إلى الارتفاع عليها بصورة أو بأخرى . ففى قصة «العملية الكبرى» ليوسف إدريس نجد أن عبد الرءوف فى حضرة موقفه «الفيصل» يتعرض لتحول هائل فى هويته وينتزع ل (ذاته) معنى بإيثار الحياة ذاتها . كما لا نجد فى لب فلسفة همنجواى من شىء يكتسب معنى بقدر ما يكتسب مبدأ البقاء والوجود . وما يصدق على مواقف همنجواى

الاضطرارية ، باعتبارها صادرة عن مواقفه حيال الموت ، إنما يصدق بالمثل على يوسف إدريس .

ففى مجموعة مسحوق الهمس نجد يوسف إدريس يمزج فى قصة (العملية الكبرى) بين المفهومين الرئيسيين اللذين يهيمنان على سائر قصص المجموعة وهما مفهوما الحب والموت . فبعد أن يختار مسرح عملياته المفضل لديه غرفة العمليات - يمضى فى استعراض دراما الحياة (الحب) والموت بكاملها فيختار المشهد الأخير من حياة سيدة مريضة لم يبق لها فى العمر من بقية سوى سويعات ، ثم يسقط على هذا المشهد مايراود جراحا ناشئا من أحلام وآمال وطموحات ، ثم يعود الدكتور يوسف إدريس مرة أخرى ليؤكد جانب الحياة على نحو أكثر مما يؤكد جانب الموت باعتباره المبدأ القاهر المنتصر ، فهو إذ يجعل الطبيب الشاب والممرضة الشابة يتوحدان فى عناق غرامى على مرأى من الموت ذاته (مجسدا فى السيدة المحتضرة التى تراهما رأى العين وتدرك تماما ما يدور ، وتباركه بابتسامة مندهشة) فإنما يكون بهذا المشهد يتحدى الموت ، ويجعل الحياة والحب ينتصران .

وبكل ما أوتيه يوسف إدريس من براعة فنية لاتخيب أبدا ، يتمكن من نقل معانيه مرة بعد أخرى مستخدما أنجح الوسائل لحشد المؤثرات ؛ تلك الوسائل التى تبدو فى ظاهرها مجرد معلومات سطحية أو أحداث عابرة وقد يكون هناك من يجادل فى أنه كان بمقدور الكاتب أن يحذف الجزء الخاص بإجراء العملية وما يتعلق به من تفاصيل ، وربما يقول أيضا بحذف شخصية الدكتور أدهم كبير أساتذة الجراحة ، دون أن يكون فى هذا الحذف إضرار بالسياق الكلى للعمل . بيد أن هذا الجزء وذلك أمران لاغناء عنهما ، إذا مانظرنا إلى العمل من خلال المنظور الكلى للقصة ، كما أن وفاة السيدة المريضة أمر ضرورى للقصة ، وكذلك الأمر بالنسبة للتحول الجوهرى الذى حدث لعبد الرءوف . إنهما عمليتان تسيران جنبا إلى جنب ، وكلتاهما تعزز الأخرى ، وإهمال أى منهما قد يجعل وضع نهاية للقصة أمراً مستحيلا . . فالسيدة المحتضرة إذ تعلم الحياة للطبيب الشاب والممرضة الشابة ، فإنها بالمقابل يساعدانها على أن تموت راضية مرضية ، بأن يمثلا على مرأى منها مسرحية الحياة ، وقد شاء المؤلف للتحول الذى حدث لعبد الرءوف أن يظهر على نحو يبدو معه وكأنه

يحدث على مرأى منا تقريبا . . فمنذ البداية ها هو عبد الرءوف ، ذلك المريد المطيع المذعن لإرادة أستاذ مفتون ويعتبر نفسه ربا «يحى ويميت» ويتوقع من الآخرين أن يعاملوه على هذا الأساس . وها هو عبد الرؤوف يتقرب إلى «ربه» زلفى ، ويرى أن أعظم ما يمكن أن يحرزه من نصر يكمن فى أن يأذن له الأستاذ بمساعدته فى إجراء عملية فى أهميه هذه العملية وخطورتها . وها هو قد أذن له أن يدخل (قدس القداس)ومهبط الوحى ، «غرفة العمليات»ويشهد وقوع المعجزة بعينى رأسه . وحتى الآن نرى كل شىء على ما يرام الى أن جاءت اللحظة التى بدأ فيها «ربه» يتخبط ويسقط . وهنا يعمد يوسف إدريس إلى ابراز ما قد تفضى إليه غطرسة السلطان وجبروته من عواقب وهذا العمد من جانب المؤلف لا يعنى ببساطة أنه يريد أن ينتهز فرصة لبث موعظة ، لأنه ببساطة : يعبر عن موقفه من خلال الحدث . وها هى أيضا بداية لنقطة تحول أخرى فى حياة عبد الرءوف - الذى يظل حتى هذه اللحظة واثقا من أنه قد عثر على ضالته فى الحياة - ألا وهى رفع المعاناة عن الآخرين كما كان مفروضا فى أستاذه أن يفعل . ربما لم يكن على وعى بالقوى الفاعلة فى الحدث - حتى حدوث نقطة التحول هذه . ففى ذروة «الفوضى» التى أعقبت ارتكاب « الغلطة » القاتلة « بقطع الأورطى » - تتجمع تماما خيوط هذه الدراما . الآن فقط تبينت لعبد الرءوف تلك الحقيقة المرّة عن عدم كفاءة أستاذه ، وتبين له غروره ، فقد وقع فى غلطة لايقع فيها جراح «امتياز» هذه الحقيقة التى تبينت له ، فضلا عن الدم المتدفق من هذه الضحية المسكينة ، كلاهما ينوءُ بثقلِهِ على صدر الطبيب الشاب الذى صدر إليه «الأمر مع شريكته انشراح الممرضة الهادئه المتحفظة ، بالبقاء مع السيدة المحتضرة فى انتظار مقيت لحدوث معجزة أو لقدوم النهاية المحتومة . وإذْ يجلس رجلنا الشاب يتأمل الموت ، يكون هنالك شىء آخر قد أخذ يموت بداخله أحلامه ، تطلعاته ، آماله ، وإجلاله (لقدس الأقداس) «ومهبط الوحى» إنه يشعر بمراكز الحياة ، وقد تحطمت بداخله ، وسرت فى بدنه رعدة عندما زايله الاعتقاد بأن نهايته هو أيضا وشيكه . وفى معايشة هذه الحقيقة - حقيقة الموت - التى تعدُّ اكثر الحقائق أزلية يكون الإنسان أكثر إحساسا بالموت منه إحساسا بالحياة .

إنه يحس بالموت وقد أطبق عليه من كل جانب ، فى تلك اللحظة التى هى لحظة الحسم فى موضوع البقاء :

«الموتُ الكثيف الذى تضبَّبَ له جو الحُجرة ، وثَقُلَ هواؤ ها وأصبح النورُ كالخيوط المنعزلة المخنوقة»(٢٠)

كما أن قوة هذه اللحظة تولّد مؤثرات مماثلةٍ فى انشراح تلك الممرضة الجميلة الخجول ، فها هى تبدو وكأن الموقف قد نومّها تنويما مغناطيسيا وجردّها من شتى أسلحة المقاومة ، فتستجيب لدعوة الحب (الحياة) ، لقد تعرضت هى بالمثل لتحول جوهرى ، وهى المعروفة بالمرأة المتباعدة ، المتنمرة المتحفظة ، التى تكاد «تخانق ذباب وجهها» :

«والعجيب أنه كان يحدث لهما معا ، وفى نفس اللحظة كالآلتين تعزفان نفس النغمة ، أو أنهما أصبحا جسدا واحداً وكياناً متكاملاً : (١٥٦)

كلاهما يبدو وكأنه انساق إلى ما انساق إليه بفعل قوة أقوى ، ربما كانت قوة غريزة البقاء ، مبدأ الحياة وبعرض الحياة والموت جنبا إلى جنب وفى آن واحد ، فى صورتيهما الأوليين ، يَستخدمُ يوسف إدريس مرة أخرى الأسطورة والشعيرة فى حكاية القصة ففى كلمات من النثر فياضة بالشاعرية ، يقول :

«وكأنه ، أيضا لَلَحظَةٍ ، قد توحَّد كلُّ شيءٍ واشتبكت إغماءةُ النهايةِ بإغماءةِ البدايةِ ونهايةُ النهايةِ لحظةَ خُروجِ الحيِّ من الميت والميت من الحى» (ص ١٥٨)

وهنا يحاول يوسف إدريس أن يقتنص هذه اللحظة المقدسة بل ويجمدها إلى الأبد فهى اللحظة التى تذهب فيها الحياة ويُقْبَضُ فيها الموت إنه بالفعل يخلِّدها على وجه السيدة الميتة ، إذ هى :

«لحظة كأنما أبت السيدة الطيبة الا أن تحتشد وبآخر ما تملك تسجل بشبكتيها للمشهد صورة ، صورة تبقى فى عينيها وتخلد الى الأبد» (ص ١٥٨)

«فالسيدة الطيبة - كما يصفها يوسف ادريس - هى حامل الموت ، لذا تريد عن طريق المفارقة أن تهزم الموت بأن تحمل معها كرمز أخير من هذا العالم صورة للحياة وإيماءة منحها وولادتها . ولم يكن يوسف إدريس ، فى اى عمل من أعماله أكثر وضوحا فى انتصاره لجانب الحياة والحب على جانب الموت بقدر وضوحه فى هذا العمل الذى مزج فيه هذين المفهومين معا .

هكذا رأينا كيف يصمد مبدأ الحياة فى وجه الموت ، فالابن فى قصة(الرحلة) يترك الأب الميت وراء ظهره ويحتفل براسيم الحياة ، والحديدى فى لغة (الآى آى)ينبذ حياة (ميتة) ، وعبد الرووف فى (العملية الكبرى)يعثر على ذاته الأصلية ويقبل على الحياة - هؤلاء جميعا يواجهون العدم فى لحظة قلقهم ثم يحصلون على الحرية بعد ذلك وهكذا تكشف مواجهة الموت عن الذات الحقة لكل وجودى من هؤلاء الوجوديين .

والأمر نفسه ينسحب على أبطال همنجواى ، فهم يواجهون مواقف مماثلة حيث المواقف النهائية الموت تعكس لهم صورة لذواتهم الحقة . فها هو «نك آدمز» من خل تجاربه المتنوعه يُواجَهُ دوما بمثل هذه الأزمات ففى قصة «فى زماننا In Our Times»نرى «نِكْ آدمز» وهو يعانى من طعنة فى عموده الفقرى معاناة يدرك معها كيف كان يعيش فى هذاءات وكيف باتت الشعارات بعيدة التحقق وجوفاء وغامضة .

«بمعنى أن لحظة الصدق رمزية وتصدق على المواقف التى يقفها أبطال همنجواى فى مواجهة الموت ، فلحظة الصدق بالنسبة ل «نك» هى اللحظة التى تلقى فيها الطعنة فى عموده الفقرى . وبالنسبة ل «جوردان» هى اللحظة التى سقط فيها الجدار عليها . وهكذا يظل البطل السرمدى مجسدا فى كل شخصية من هذه الشخصيات وغيرها من شخصيات همنجواى - يظل فياضا بالحيوية كفرد عن طريق إلقائه دوما بين أنياب الموت»(٢١)

وفى قصة «القتلة» يلجأ «نِك» إلى العنف الذى يكتشف فى حضرته نقاط قصوره وعجزه . وفى «يوم من الانتظار» «نرى» «شاتز» الصغيرة وهى تنتظر الموت برواقية تستلفت النظر ، لقد كانت المسكينة ضحية خطأ محير .

وإذا كـان همنجواى يسعى إلى حيث يكـون الموت ، وأحيانـا إلى حيث يكـون العنف الـوحشى كى يفسـر الحياة - إذ هو يستخـدم مصارعـة الثيران أو ميـدانا من ميـادين القتال أو رحلة من رحـلات الصيـد الخـطرة فى أحراش إفريقية (السفارى) كى يجسد أحلامه عليها -إذا كان الأمر هكذا بالنسبة لهمنجواى - فإن يوسف ادريس يختار لتجسيد مفهومه صورة أكثر تحديدا . فموقع أحداثه حيث يجرى تمثيل المأساة الإنسانية فى موقع محدود من حيث المساحة ، فهو يختار «مسرح العمليات» أو رحلة داخـل سيارة أو الحوائط الأربعة فى أحد أحياء الخدم . واختيار الصورة والاستعارة هنا ، أمر «تجيزه وتبرره» على حد تعبير هوفمان - «البيئة السائدة»

وهمنجـواى فى قصة مـوت فى العصـر Death in the Afternoon يميـز بين مـواقف الإسبـان والانجليـز تجـاه الموت ، وهو تمييز فى كثير من جوانبه يصدق على المواقف المصرية العربية :

> «فهم يعلمون أن الموت هو الحقيقة التى لا مهرب منها ، وأنه الأمر الوحيد الذى يكون أى إنسان على يقين منه ، إنه السكينة الوحيدة التى تسمو على كل وسائل الراحة الحديثة ، والتى لا يحتاج معها إلى «بانيو» فى كل بيت أمـريكى ، كما لا يحتاج معها إلى مذياع»[٢٢]

ومن يعرف مدينة القاهرة تلك العاصمة ذات الكثافة السكانية العالية حيث تقع معظم أحداث قصص يوسف إدريس - تبدو له صورة الموت وقد اتخذت صـورة أكثر كثافة . فـ «مـدن الأموات» حقيقـة مألـوفة ، يلمسهـا الإنسان فى القاهرة يوميا ، فهى تقوم جنبا إلى جنب مع مدينة الأحياء الصاخبة . وما الشعائر الجنائزية التى يؤديها المصريون . بمـا يرافقها من استعراض خـارجى للحزن إلاتذكرة دائمة للأحياء بما ستئول إليه حيـاتهم من نهاية محتومة . ولقد انشغل المصريون بالموت منذ زمن ضارب فى القدم فأقاموا ، سعيا الى الخلود ، أعظم ما عرفته البشرية من آثار بدت كما لو أنها تتحدى الموت . وقد ضمت هذه الآثار أقدم أمثلة على أقدم ما خلفته البشرية من أشعار ، عثر عليها فيما يسمى بنصوص الاهرامات (حوالى ٢١٨٠ ق . م ، أو قبل هذا التاريخ بقليـل)[٢٣] - هذه الأمثلة أمثلة تحتفى بالحياة ، وتفيض بالأمل فى أن تكـون الحياة الآخـرة ، حيـاة سعيـدة . ولا يـزال أوزوريس ، رب الأموات جميعا ، ونموذجهم الأصلى ، لا يزال حيا فى قدر كبير جدا من الرواية المصرية والثقافة المصرية .

وعن اهتمام همنجواى بالموت ، يكتب توماس كـاش الصغير ، فى كتابه **مقالات فى النقد** :

> «إنه ليشق علينا حقا أن نعثر على مؤلف كتب عن الموت بمثل هذه الكثرة وبمثل هذا الاتساق بقدر ما كتب عن همنجواى . . . . كيف تذبح الثيران وكيف يموت الجنود ، كيف يكون الموت فى ايطاليا فى كوبا ، فى افريقيا ، وفى اسبانيا ، كيف يحـدث المـوت عنـد الـولادة ، المـوت انتحارا ، الموت وحيدا ، الموت فى مجمـوعة ، الموت أثرة ، الموت إيثار ، الموت الرائع[٢٤]

ومثل هذا الاهتمام الجاد بمفهـوم الموت نجده عنـد يـوسف ادريس ، كما نجـده بـدرجـه اقـل عنـد نجيب محفوظ ، ولاشك أن ممارسة يوسف إدريس لمهنة الطب قد مكنته من أن يكون له مع هذه الظاهرة احتكاكات مباشرة ومتكررة مما يفسر لنا قدر ما تحتله من مركزية بين أعماله . غير أنه يختلف عن همنجواى فى أنه لا يرصد الموت خارج مـدينته المحـاصرة ، كـما يندر أن يكـون للعنف البـدنى الوحشى فضل فى منحه الفرصة لتأويل الحياة وتفسيرها كما هو الحال عنـد همنجواى . وتتخـذ مسارات البحث عن الموت عند يوسف ادريس اتجاهات أكثر رأسية مما تتخذ مسارات همنجواى ، ذلك أن همنجواى يسعى لتسجيـل تجربته مع الموت ، إلى أراض غريبة شاسعة ويرود أماكن رحيبه الآفاق ، وأيا كان المنهج ، أو الطريق الذى يسلكانه فكلاهما ينـظر الى الموت عـلى أنه أمـر جوهـرى بالنسبـة للمواجهة الحاسمة مع الذات .

وعند سارتر نستطيع أن نجد تنويعات على مفهوم الموت ، فى أعمـال من مثل : **الـوجـود والعـدم** ، **والـذبـاب** ، **والجلسة سرية** . ففى**الجلسة سرية**لن يتأتى على الاطلاع لشخصيـات من مثل «جـارسان» و «ستيـل» أن يختبروا إنسانيتهم لأنهم لن يلاقوا الموت مرة أخرى فهم محكـوم عليهم بالإعدام ، وبالتالى فهم محرومون من شرف نوال هذه الفرصة الى الأبد . وفى **الجدار** ، يقدم لنـا سارتـر

معالجة كلاسيكية لفكرة وجودية محورية . . . إنها مواجهة الموت وما يترتب علي هذه المواجهة من إدراك للذات الحقة ، وهما من المفاهيم التي أبرزها سارتر في الأيدى القذرة ، وفي موتى بلا قبور .

أما كامى ، فيطرح المشكلة فى أسطورة سيزيف على نحو يختلف اختلافا طفيفا عندما يتحدث عن فعل الحياة الذى يبقى على العبث حيا .

«فالإبقاء على العبث حيا ، يتمثل قبل أى شىء آخر ، فى التأمل فيه كل التأمل ، وهو على غير ما يقول يوريديس لا يموت الا عندما نرغب عنه . وبذا يكون التمرد أحد المواقف الفلسفية الوحيدة المتماسكة ، إنه المواجهة القائمة أبدا بين الإنسان وغموضه»(٢٥)

وفى الفن القصصى ليوسف ادريس ونجيب محفوظ نجد أن كليهما يتلاعب بمفهومى «العبث» و «التمرد» اللذين يعدان من التصورات المجردة الأساسية فى كتابات كامى - ذلك لأن إدراك العبث - فضلا عن الإحساس بحتمية الموت - يسير جنبا إلى جنب مع الإحساس الطاغى بقيمة الحياة وثرائها وفى وسعنا أن نتتبع فى الأعمال القصصية لكامى ويوسف إدريس ونجيب محفوظ اثار ما يضمرونه من مقت شديد للموت ، واستنكارهم لعبثية الموت التعسفى والمعاناة التى لا طائل من ورائها ، فهم جميعا يتعاملون مع الموت على أنه الدليل القاطع على العبث .

وفى الوجه والقفا ، يعبر كامى عن مفارقة الموت بقوله : «لايوجد فى الحياة حب بدون اليأس من الحياة»وهذا المفهوم الأزلى للوجود الانسانى هو النتيجة الطبيعية للانشغال بالموت . وهذا اليأس من الحياة هو الإحساس الذى خَبَرَهُ بطل يوسف ادريس وذاق مرارته ، وذلك البطل الذى خرج من تجربته مع الموت وقد أكد ذاته واحتفى بالحياة ومجدها .

وها هو «الجزائرى» داخل البير كامى يعلن عن نفسه من خلال حبِّه للأرض والسماء والبحر وجميعها يعتبر معادلا موضوعيا يرمز إلى الحرية والانسجام فى أعماله القصصية ، فيصوغ هذا الحب فى كلمات :

«كلما عدت إلى نفسى أبحث فيها عن ذاتى الحقة ، فلا أجد غير طعم السعادة . . . ففى اللب من أعمالى شمس لا تنطفى لها جذوة»(٢٦) .

ترجمة : حسين اللبودى

الهوامش

العنوان الأصلى للمقال

Existentialism and Arab Thought;by Mona N. Mikhail, New york University.

(١) من هذه الدراسات : «الزمان الوجودى» ، الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى ، «من تاريخ الإلحاد فى الإسلام» الإنسان الكامل فى الإسلام .

(٢) عبد الرحمن بدوى ، الوجودية والإنسانية فى الفكر العربى ، عن كتاب : Anthologie de la litterature Arabe contemporaine: Les Essais; ed by: Anouar Abdel Malek (Paris. Edition du seuil, 1965) 326.

(٣) المصدر السابق ص ٣٢٨ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٢٨ .

(*) ما بين الحاصرتين من وضع المترجم ، إيضاحا للنص ، والعبارة للشيخ أحمد ضياء الدين الكمشخانلى النقشبندى ، كما وردت فى كتاب الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى ، للدكتور عبد رحمن بدوى ص ٨٣ ، مكتبة النهضة ، القاهرة ١٩٤٧ .

(٥) المصدر نفسه ، ص ٣٣٠

(٦) Makarius Anthologie de la litterature Arabe Contemporaine, p. 47.

(٧) Vincent Monteil, Anthologie Bilingue de la Littera-ture Arabe Contemporaine (Beyrouth; Imprimerie Catholique 1959), p IX.

(٨) المصدر السابق ، ص ٣٢ .

(٩) Jacque Berque, "Preface" Anthologie de la litterture Arabe Contemporaine (Päris: Edition Seuil, 1964.) P.16

(١٠) John Cruickshank, Albert Camus and the literature of Revolt (New York: Oxford University Press, 1960), P. 149.

(١١) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

(١٢) John Killinger, Hemingway and the Dead Gods: A studly in Existentialism (Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press, 1960). P.15.

(١٣) يوسف الشاروني ، دراسات في الرواية ، ص ٢٦ .

(١٤) يوسف ادريس «طبلية من السماء» في مجموعة حادثة شرف ، عالم الكتب ، ١٩٧١ ص ٥٩ .

● كلمة الآن بعدة لغات أوربية Now, maintenant, ahora, heute

(١٥) Heming - way; For Whom The Bell Tolls, New york: Charles scribers' Sons, 1940, P. 166.

(١٦) Makarius, Introduction Anthologie de la Litterature Arabe Contemporaine, P. 50.

(١٧) Jacque Burque: 'Preface' Anthologie de la Litterture Arabe Contemporaine, P. 36.

(١٨) Miguel de Una muno; The Tragic Sense oF LiFe; Trans. J. E. C. Fleitch New York: Dover, 1954, P. I.

(١٩) Thomas Hanna, the Thought and Art of Albert Camus, (Chicago: Regency, 1958) P. 8.

(٢٠) يوسف ادريس ، العملية الكبرى ، مجموعة مسحوق الهمس ، (بيروت ، دار الطليعة ١٩٧١) ص ١٥٦

(٢١) John Killinger, Hemingway and the Dead Gods, P. 31.

(٢٢) Hemingway: Death in the Afternoon, quoted in Hemingway and the Dead Gods, by J. Killinger, P. 37.

(٢٣) See Adolf Erman's the Ancient Egyptians: Asource-book OF thein Writings (New York: Harper & Raw 1969) P. 7.

(٢٤) Thomas Cach Jr, 'NO Beginning and no End: Hemingway and Death', Essys in Criticism, III Jan. 1953 P. 75

(٢٥) Albert Camus, Le Myth de Sisyph, P. 47.

(٢٦) L'Etĕ, P. 137.



الرجل المناسب
البشرة اللامعة .. والقلب المتهالك

حسين حمودة

تصوّر مجموعة فتحى غانم الأخيرة «الرجل المناسب» لهاث الصعود الفردى نحو قمة مدبّبة . ثم عذاب الجلوس ، والحفاظ ، على هذه القمة الباردة فى مجتمع حارّ . وما بين لهاث الصعود وعذاب الجلوس تتفجر فى ثنايا القصص الست ، التى تدور فى فلك واحد حول ستة أشخاص ، كل أبعاد العزلة والتعاسة ومطاردات الماضى والتعامى عن رؤ ية الحاضر والكوابيس الليلية والعجز عن الفعل أو التحقيق . ثم ، مع كل هذا ، بذل أقصى محاولة ممكنة للحفاظ على المظهر الخارجى البراق . والمجموعة - بهذا المعنى - تغامر بالتسلل إلى أعماق حجراتٍ ستٍ مظلمة فى بيت آيل ، برمّته ، للانهيار ، وإن كانت واجهته - الخادعة - ماتزال تحتفظ ببقايا قشرة خلابة المظهر ، وآثار طلاء وطلى قديم .

المشاهدة الأوليّة لعالم المجموعة تلتقط ، أوّل ما تلتقط ، شخصية أساسية ، نواة مركزية ، تدور حولها كل قصة من القصص الست . وكل شخصية - نواة ، فيها ما فى النواة من صراع داخلى بين سالب وموجب ، وإن ظل ، هنا ، صراعاً كامناً لم يطفح إلى الخارج فى صورة انشطار بعد ، رغم أنه يبدو على وشك الطفح والانشطار . يدعم هذا الصراع ويؤكده تأرجح بين ماض تحاول كل شخصية أن تهرب منه . وحاضر تتعامى عن رؤ يته ومستقبل لا ترى فيه سوى مجدها الفردى .

وتلتقط المشاهدة الأولية ، بعد ذلك وبحجم أصغر وبشكل خاطف ، أشخاصاً «آخرين» يدورون فى مجال الشخصية النواة أو تحاول الشخصية النواة أن تجعلهم يدورون فى مجالها . ولكن هؤلاء «الآخرين» لا يطلّون علينا - حين يطلّون - إلا ليكشفوا لنا بُعداً جديداً من أبعاد الشخصية النواة ، أو مؤرقا جديداً - بالأحرى - من مؤرقاتها .

الدكتور جميل برهان (القصة الأولى) وشوكت الموظف الكبير اللامع (القصة الثانية) والمستشار يوسف منصور (القصة الثالثة) والمستشار المستقيل عبد الله الأمير (القصة الرابعة) والصحفى المشهور غير المسمىّ (القصة الخامسة) وفلفل سايس الجراح (القصة السادسة) هم بدايات القصص وصلبها ، ومنتهاها . القصص جميعاً تبدأ وتنتهى بهم ، ويهم كل جزء من أجزائها فى إكمال تشكلّهم ، وهم جميعا ، إذ يكتمل تشكلهم ، مدفوعون - بقدرٍ صارم ، يحدده الكاتب منذ الفقرة الأولى فى كل قصة - نحو مصير محتوم .

من هذه الزاوية ، تكاد المسافة تختفى بين هؤلاء

الأشخاص وبين أبطال التراجيديا الإغريقية فى عصر من العصور ، أو بينهم وبين أبطال دستويوفسكى فى عصر آخر. ومع ذلك ، فمصائر الأشخاص ، هنا ليست من قبيل أقدار الآلهة وأحكامها على الأبطال التراجيديين الإغريق ، وليست نتاجاً لرؤية «دستويوفسكية» - إن صح التعبير - لمأساة الإنسانية فى فترة ما . مصائر شخوص فتحى غانم - فى هذه المجموعة - مرتبطة بخيار اختاره هؤلاء الأشخاص ، وبسبيل بدأوا - عن قصد - الخطوة الأولى فيه ، فأسلمتهم هذه الخطوة ، من ثم ، إلى خطوات أخرى عليهم أن يقطعوها ، ربما حتى نقطة الانشطار .

الدكتور جميل برهان فى القصة الأولى - «أتت تجرجر أذيالها» الذى عبرت شهرته «قاعات المحاضرات بالجامعة إلى صفحات الصحف وموجات الإذاعة وشاشات التليفزيون» والذى «تعددت ألقابه ، فهو الأستاذ ، وهو الراهب ، وهو الفليسوف ، وهو المعلم» المرشح لمنصب الوزير ، والذى «أعاد صياغة التراث وطوّره» بينما حاول أن يهرب من تراثه الشخصى ، الحقيقى ، أن يتناسى ، أو يخفى عن «الآخرين» أنه «ابن الأسطى برهان الحلاق ، حفيد الأسطى جميل الحلاق» وحاول أن يجعل نسبه يبدأ منه هو - كما فعل المتنبى قبل قرون : «أحيانا يرفع رأسه شامخاً بأنفه قائلا فى ثقة وكبرياء : إن جميل برهان لا ينسب نفسه إلى أحد» لقد قطع الرحلة المضنية «من درب عجوة إلى الطابق الرابع والعشرين المطل على النيل» وبعد أن قطعها حاول أن يبتعد عن كل ما يذكره بماضيه ، إن أعصابه المرهقة تجعله ، فى سفره إلى الإسكندرية ، لا يرى سوى خضرة الحقول على جانبى الطريق ، أما البيوت الطينية فمختفية «وراء الحقول ، لا تزعج المنظر» والفلاحون ، فيما يرى ، مجرد «ديدان» ، «أفواه تأكل وأمعاء تهضم النفايات وغريزة عمياء تفور . ثم لاشىء بعد ذلك» .

لقد كسب الدكتور جميل برهان كل شىء وخسر أعصابه «نقطة الضعف فيه» وتردُّده على «أكبر الاخصائيين العالميين فى الأعصاب» بباريس وزيورخ ولندن ، لم ينقذه من نوبة الإغفاء التى انتابته وهو يقود سيارته ، تهشمت ضلوعه وأصيب بكسر فى الحوض وكسر فى الذراع اليسرى ، لم ير فى ذلك سبباً سوى حظه . حقاً «إنهم لا يعينون فى الوزارة رجالاً فى الجبس» ولكنه سيشفى ، وستكون هناك - فيما يرى - فرصة أخرى . ولكن أيضا ، قد أومأ الكاتب ، ستظل مشكلته ، التى أصبحت قدرية ، مع أعصابه «نقطة الضعف فيه» .

وشوكت ، رجل كل المناسبات فى القصة الثانية «الرجل المناسب» يكشف لنا فتحى غانم أغوار عالمه الداخلى بحيلة بسيطة ودالّة ، سرد متصل بصوته - داخل الحمّام الفخم الملحق بمكتبه بشركة التجارة الموشكة على الإفلاس . وبين الجملة الأولى على لسان رجل المناسبات «بعد قليل سوف أخرج لهم من هذا الحمام لأعيد ثقتهم بى ويطمئنوا إلى انتصارى على الدكتور محمد السيد رئيس الشركة» والجملة الأخيرة «بضع قطرات من الكولونيا أمسح بها وجهى ، قبل أن أفتح باب الحمام وأدخل عليهم» يتراءى لنا عالمه الداخلى والخارجى فى آن : «لقد كافحت ، وعانيت الذلّ والمهانة فوق ما يستطيع البشر لأنجح» وبينما الشركة على وشك الإفلاس «يسألوننى عن أحوال العمل . كله تمام يا فندم» - «حياتى دوماً قاسية ، طاحونة تطحننى كل يوم وأنا أبحث عن آخر الموضات وأتذلل وأنافق كل من هبّ ودبّ من رجال الأعمال» .

يرى هذا الرجل المناسب فى الموظفين ، الذين ثاروا وكتبوا الشكاوى للمسئولين بعد اقتنائه هذا الحمام الفخم «قيشانى الحمام أزرق مستورد من إيطاليا ، والمرآة صنع بلجيكا ، والبانيو من هونج كونج . . الخ» أنهم مجرد «جهلة سفلة منحطون» ، «لو عرف هؤلاء الأغبياء سرّ المهنة لأقاموا لى حماما مثل حمام بلقيس ملكة اليمن» .

وبينما يطالب الدكتور محمد السيد ، رئيس الشركة الجديد ، بمواجهة مشكلات الشركة بجدّية ، بالإحصاءات والدراسات الحقيقية ، يتسلح هو ، المناسب لكل المناسبات ، بالسيارة «البونتياك» والقميص الذى اشتراه من «أوستن ريد» والكولونيا التى أحضرها من مطار «أورلى» والسيجار «مونت كريستو» : «كنت مسلحاً

بجميع أنواع الأسلحة الحديثة ، آخر ما وصلت إليه تكنولوجيا العصر» .

مع هذا ، من ناحية أخرى ، تظل الكواليس نقيضاً للستار «رغم أن مظهرى جدير بأن يجعل زوجتى تفخر بى والبنتين تزهوان بأب مثلى إلا أن العلاقات بيننا ميئوس منها» .

والمستشار يوسف منصور فى القصة الثالثة «قضت المحكمة بإحالة الأوراق إلى المفتى» - وهو المسمّى الأول ، والأساسى ، فى تناولات فتحى غانم الفنيّة وخصوصاً الأخيرة منها - يفتح عينيه - فجأة - لاهثاً ، ويحاول أن يفهم ، بعد العمر الطويل الذى انقضى ، رحلة حياته بشكل آخر يحاول أن يرى جدوى فى الهيكل الذى شيده ؛ وأن يبدأ نوعاً من مواجهة النفس (نفس ما حاوله فى رواية «الأفيال») ، وفى إطار هذه المواجهة سيخسر السطح - مرة أخرى - عن تضاريس الأغوار ، حيث نرى الأحلام المفزعة التى تطارده - عجزه عن التواصل مع « زينات زوجته ، زينات ورطته» ، أعصابه - هو أيضا - المرهقة ، غيظه ونفوره من «الآخرين» الذين يتكلمون عن «القطاع العام وضرورة تدعيمه» ، قبوعه فى جزيرته الخاصة ، وارتداده إلى الاحساس بسلطته التى ورثها عن جده وأبيه وبأنه (عنصر نادر) ، عدم قدرته على إصدار حكم القصاص على أشقياء قتلة يعرف أنهم أشقياء قتلة . ثم إقدامه - أخيراً - على القيام بهذه الخطوة . ولكن يبقى - مع هذا - توجسه من «إدمان النطق بحكم الإعدام» ، من أن يصبح «رئيس دائرة إعدام» .

والمستشار المستقيل عبد الله الأمير فى القصة الرابعة «بيروت يا عزيزى هى بيروت» الذى تعدى الثالثة والستين ، والذى مازال يعمل فى البلاد العربية «يعقد الصفقات ويقدم الاستشارات القانونية ، ويكسب شهريا آلاف الدينارات» يمتد تعامله ليشمل كل ما هو خارج دائرة مصالحه . يقول فى مجلسه الليلى ، بعدما يسرى «البراندى» فى دمائه : «يا عزيزى القضية واضحة» ، هل يشرفك أن يحكمك ملك ابن ملك ، أم يتحكم فى حياتك صعلوك من صعاليك البلد . . » .

هو ، فى القاهرة ، حيث زوجته وأولاده وأحفاده ، لا يملك سوى أن يخبىء المجلات الجنسية الملونة حتى يتجنب الشجار مع زوجته . وهو يسافر إلى بيروت ليستمتع بما قيل له عن نسائها الجميلات ، «الأخبار التى تنشرها الصحف عن حوادث فى بيروت لا تعنيه» . وتحت الانفجارات يرى «الجميع» يندفعون نحو المخابى ، بينما يصرّ هو على السؤال ، الذى يدهشهم ، عن الطريق إلى «البار» . وبينما يواجهون مشكلة الخطر الذى يهدد حياتهم ؛ يواجه هو مشكلة التناقض بين ذوق المجلات التى تفرج عليها وبين ذوقه الخاص ، فالمجلات «تدعوه إلى اختيار شقراء نحيفة أو زنجية بشعر «كانيش» وذوقه الخاص يدعوه إلى اختيار سمراوات بدينات : نمطان مختلفان من أنماط الحياة ، لم - وربما لن - يتم التزاوج بينهما ، وإن كانا قد التقيا ظاهريا .

إن المستشار المستقيل يرى مثله الأعلى ، الماضى ، فى الملك فاروق «إنه ملك ياعزيزى . . لماذا لايعرف من يشاء من النساء ؟» ، «هو ملك البلاد وصاحبها الشرعى» . ويرى مثله الأعلى ، الحاضر ، فى أغنياء العرب الذين يسمع «عن أمجادهم فى أوربا وبيروت» . . أحدهم أعجب بملكة جمال «فقضم بأسنانه قطعة من صدرها وترك عليها علامة تاريخية مميزة - هذه هى قمة المجد الذى يستحقه العظماء» .

أما «الآخرون» ، أولئك الذين يعارضونه «بكلام سخيف تافه» عن «الاشتراكية أو نظم الحكم» فإنه يستطيع أن يتخلص منهم ، أن يلوذ ، هو الآخر ، بجزيرته الخاصة ، وذلك بأن «يغطس داخل نفسه ، فمهما علا الضجيج من حوله ، واشتد الحوار ، لا يبدو عليه أنه يسمع أو يهتم بما حوله» .

والكاتب المشهور غير المُسمَّى فى القصة الخامسة «تأملات كاتب مشهور فى آخر أيامه» الذى يحلم بأن تنجح الطاقة الأميريكية فى التوصل إلى «مبيد» يقضى على «الأفكار الثقافية الفتاكة» - يصلنا صوت تأملاته واضحاً : «أنا لم أفقد أبداً نغمة التفاؤل حتى وأنا أعانى من آلام الذبحة الصدرية . حاولت أن أخفى نبأ مرضى حتى

لا يشمت فىَّ الأعـداء الكـلاب» ، «حجبت أخبـارى المزعجة ، لأن مهمتى المقدسة هى نشر الفرح والبشر بين الناس . الذين يشكـون من وطأة الغـلاء . أقول لهم : سوف يعمّ الرخاء» .

وهو ، بدوره ، يرى فى زوجته «امرأة شمطاء لاتطاق ، حماقتها ارتفعت إلى مرتبة الجنـون . ولو استسلمت لها سوف تنتهى حياتى فى لحظات» . ومن ثم يبحث عن عزائه فى جسد سلوى ، «الصحفية الكتكوتة» «سلوى أصغر من ابنتى . . . وأعـاملها كـما لـو كـانت ابنتى الثـالثـة ابنتى الصغرى» - وبعدما يفيق الكاتب المشهور من تأملاته ؛ فإن عليه أن يكتب مقاله هو «عن أزمة الشـرق الأوسط وسياسة الوفاق» . ولكن - قبل ذلك - عليـه أن يكتب «ريبـورتـاج» سلوى «عن الإجهـاض بـين المؤيـدين والمعارضين» .

هـذه الشخصيات الخمس ، بهـذه الصور الخمس ، ليست إلا لقـطات متعـددة لشىء واحـد . وليس من المصادفة أن نراها مجتمعة حول عناصر متشـابهة ، إن لم تكن متمـاثلة : رحلة البحث عن المجـد الخـاص والتى انتهت إلى نوع من التمزق . الانفصال عن «الآخرين» والهرب مما هو قائم ، أو التعامى عنه ، إلى وهم قديم أو إلى وهم قادم . محاولة الحفاظ على الوجـه مبتسماً ومخفياً أعاصير الداخل . التفكك الأسرى وفقدان سبل الاتصال مـع الزوجـة والأبناء . الـداء الـذى استفحـل وبعجـز الطب ، المتقدم ، عن إيقافه . الصدوع التى ماعاد من الممكن رأبها .

إن الهيكل الذى عانى كل منهم ، عمراً بأكمله ، كى يشيده قد تداعى الآن ، ويوشـك على الانهيـار فى لحظة تالية : يشير الكاتب إلى ذلك بوضوح ، ويلحّ على أعيننا لكى ترى مواضـع الدعـامات المتـآكلة وطوابـير السوس النشيط .

أما فلفل ، سايس «الجراج» بإحدى عمـارات شارع كبير من شوارع الإسكندرية فى القصة الأخيرة «الموت على طريقة فلفل» - ولاحظ «الموت» فى العنوان ، ولاحظ «فى اخر أيامه» فى العنوان السابق - فيمثل الخط الأخير الذى بـه تكتمل ، وتستـدير وتنغلق ، الـدائرة التى تـرسمهـا المجموعة . فيكتمل - من ثم - مغزاها ، وتتضح أمثولتها بجلاء ساطع . إن سايس الجراج العجوز ، الذى يقوم ، أمـام أصحاب السيـارات ، بدور مهـرج الملوك فى عالم شيكسبير : فكر فى خلع ثيابه الملونة والقفز بمفرده - دفعة واحدة - نحو كرسى من كراسى العرش . وافق على أن «يستغلّ مهارته فى قيادة السيارات ، ليقود «لورى» محملاً بـالبضائـع - المهـربـة - من الميناء إلى خـارج المنطقـة الجمركية» .

لقد طمأن نفسه : «بدأت الحياة يافلفل . سوف تعين ملكـاً . سوف يكـون لـك جـاراج خـاص . ستـركب البويك . النقـود معك . الأبـواب مفتوحـة أمامـك» . وعندها «انطلق بسرعة مائة واربعين - طبعاً : «كيلومتر» فى الساعة ! - هادراً ساحقاً كل ماأمامـه إلى الخارج . . حتى وجدوا جثته سـاقطة بـين حطام اللورى . وحـطام الترام الذى اصطدمت به . لقـد فكر فى قفـزته بسـرعة وهـوى بسرعـة . إنها ، كما سلف ، قـوانـين المصـير - الأخلاقى فى جانب ، الطبقى فى جانب - الـذى يحدده الكاتب لشخوصه الستة بحسم باتر ، والذى لايفصله - بحال - عن خيارات تلك الشخـوص ، بحيث لا يبدو قدراً غامضاً بقدر مايسوقه الكاتب كنهاية جبرية منطقية .

وهـذه الشخصيات ، فى هـذا العالم الصـارم ، تـأتى وكـأنها مصهـورة فى سبـائـك فنية بسيـطة ومتجـانسـة العناصر . إن انغلاق القصص الست كدوائر محكمة حول كل شخصية من الشخصيات ، وكثرة الاسترجاع لأزمنة ماضية منتهية ، تتقاطـع مع السـرد الحاضر ، يؤكدان الحصـار الخاص لكـل شخصية ، هـذا الحصـار الـذى لا تخرج منه الشخصية إلا لترى فى الحاضر ، المتسـع ، مجـرد مرآة لفـرديتها . ويؤكـد هذا المعنى - من نـاحيـة أخرى - مانراه فى قصتين «الـرجل النـاسب ، تأمـلات كاتب مشهور فى آخر أيامه» تقومان على تيار من التأمـل الداخلى للشخصية النواة . بحيث تبدو تأمـلاتها وكـأنها قادمة من منطقة سرية للغاية ؛ ممنـوع الاقتراب منهـا أو

تصـويرهـا ، ولكن الكاتب - الـذى غامـر بالقفـز عبـر الأسـلاك الشائكـة والتجول فيـها وراءها - يجعـل هـذا المستحيل ممكناً . كذلك يتأكد هـذا المعنى - من ناحيـة ثـالثة - بتلك الحشـود من لغة الأحـلام أو ، بـالأدق ، الكوابيس الداخلية .

وفى هـذه السبيكة ، ومنهـا ، تبرز أشكـال التناقض الصـارخ بين حـاضر الشخصيـة النواة وبـين مـا يسمى بالحاضر الموضوعى الذى يتضمن شخوصاً أخرى وهموماً أخرى . يتكثف لنا هذا الحاضـر الموضـوعى من خلال إشـارات عابـرة ، ولكن دالّة : عنـاوين جرائـد «مثلا كسينجر يبدأ جولة جديدة فى الشرق الأوسط» ، وأحاديث عن «خراب اقتصاد البلد» . . الخ .

ومن الشخوص الأخرى نرى ، مثلا ، عثمان الخادم «اقتران تسمية بمهنة يكاد يكون راسخاً ، وتقليديا ، منذ عقـود من السنـين !» وهـو ينـظف الـزجـاج أو ينفض السجـاجيد ، والفـلاح الذى يصـر على «دفع» أجرة تـوصيلة وعلى ألا يـزيد أو ينقص منهـا (القصـة الأولى) والموظفون الذين يكتبون الشكـايات لأنهم غـير مقتنعين بـوجود حمّـام (مثـل حمـام بلقيس) فى شـركتهم المهـددة بـالإفلاس (القصـة الثانيـة) . . الخ . فضـلاً عن تلك الـزوجات وأولئـك الأبنـاء الـذين يحيـون منفصلين عن الـزوج - الأب - الشخصيـة النـواة ، ويؤكـدون ، بـانفصـالهم ، ذلـك التصـدع والفشـل ، ويثيـرون السؤال - مـرة أخـرى وأخيـرة - عن نصب المجـد الفردى : عن جدواه ، وعما وراءه ، وداخله ، من عوامل انهيار .

تدعم هذا الشكل من التناقض ضروب من المفارقات والسخـريـات تنتشـر بـطول القصص الست : الـذى يحاول - واهماً - تطوير تراث الجماعة ليس إلا هارباً من تـراثه الخـاص ؛ الفلاح فى نـظر مواطنـه «جلف - من الـديدان التى لاتـدرى شيئا عن دنيـا العقـل» وفى نـظر الفرنسى «مسيو» - يحترم قيمة العمل ، ومعشوقة الكهل لاتتجاوز عمر ابنته الصغرى ، وطريق الذاهبين ، تحت القـذائف المدمـرة ، يتعاكس وطـريق العجوز المتصـابى الذاهب نحو «البار» والابتسامة المرسومة - جيـداً - على الوجه لاتنمّ عن كثرة نصائح الأطباء حول الداخل الذى يتقوض .

هـذه التنـاقضـات ، وهـذه الأشكـال من المفـارقـة والسخرية ، قد توحى لنا بنوع من الاحساس بالمأساة ، ولكنها - هنا - تظل مأساة هؤلاء الشخوص ، فى هـذه المجموعة ، الذين ما عادوا يرون فى حاضرهم سوى لحظة فردية طارئة ومعلقة فى الفراغ .

لقد انقطعوا عن ماضيهم ، وحاضرهم ، ومن ثم فهم لايستطيعون ، أو لا يريدون ، أن يروا فى مستقبلهم أفقاً ما .

القاهرة - حسين حموده

---

* مجموعة «الرجل المناسب» ، فتحى غانم ، مختارات فصول ، العدد الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فبراير - ١٩٨٤ .

الرسائل والأعمال الأدبية الأخرى . وبالرغم من هذا الإنتاج القليل فإنه يعد من أعظم شعراء أمريكا اللاتينية ، إن لم يكن أعظمهم على الإطلاق .

ومن العجيب أن قيصر ڤاييخو كان معاصراً لجيمس جويس ، وقد عانى مثله الكثير من الفقر والجوع والتشرد ، ولم ينتشله من هوة الفقر أحياناً إلا فتاة فرنسية تدعى جورجيت فليبارت تعرف عليها فى باريس ، ثم تزوجها عام ١٩٣٤ أى قبل وفاته بأربعة أعوام فقط .

والقصائد التى نقدم ترجمتها للقارىء العربى مأخوذة من ديوانى « النذر السوداء » و « قصائد إنسانية » .

قصائد من ديوان
قيصر ڤاييخو

ترجمة وتقديم : د. حامد أبو أحمد

قيصر ڤاييخو (Cesar Vallejo) هو أحد عمالقة الشعر الحديث فى أمريكا اللاتينية . ولد عام ١٨٩٢ فى بيرو وتوفى فى باريس عام ١٩٣٨ . وكان قد غادر بلاده عام ١٩٢٣ حيث قضى الفترة الباقية من حياته فى فرنسا ، ولكنه ظل يعانى من شظف العيش الذى كان يصل به أحياناً حدّ الجوع . ومع ذلك ظل ڤاييخو بدون أيديولوجية محددة حتى عام ١٩٢٨ ، ثم انضم فيما بعد إلى الاتجاهات الثورية ، وإن كان قد تخلى عن كل الأيديولوجيات فى آخر حياته ، ولم يعد مرتبطاً إلا بشىء واحد هو روح الثورة ، والأمل فى تغيير العالم .

ولقيصر ڤاييخو مجموعة من الدواوين نشرت كلها فى كتاب واحد من القطع المتوسط بعد وفاته (**الأعمال الكاملة**) هى : « **النذر السوداء** » الذى نشر عام ١٩١٨ و **Trilce** (١٩٢٢) ، « **وقصائد إنسانية** » و « **اسبانيا : باعدى عنى هذا العُسّ** » ، وهذان الديوانان نشرا بعد وفاته كما أنه كتب مجموعة من القصائد النثرية ، وبعض

(١) صيف :

أيها الصيف ، إنى ذاهب . وقد ساءتنى
تلك الأيادى المنقادة لأمسياتك .
إنك تأتى مخلصاً ؛ تأتى هرِماً ؛
ولن تجد فى روحى أحداً .

أيها الصيف ! وسوف تمر بشرفاتى
ومعك مسبحة كبيرة من العجين والذهب ،
وكأنك مطران حزين يأتى
من بعيد كى يبارك ويبحث عن
الأطواق المحطمة لخطيبين ميتين .

أيها الصيف ، إنى ذاهب . هناك ، فى سبتمبر
ومعى زهرة أعهد بها إليك ؛
فاسقها كل يوم بالمياه التى باركتها
الخطيئة والقبر .

وإذا بكى الضريح رغم أنفه
ورفرف مرمره بضوء الإيمان
فارفع صوتك بصلاة الجنازة
واطلب من الله أن تظل ميتة للأبد
كل شيء لابد أن يصير مساء
وأنت لن تجد في روحي أحدا

فلا تبك ، أيها الصيف ! ففي هذا الأخدود
تموت زهرة سوف تولد كثيراً

(٢) الخبز الذى لنا :

يُشْرَب الإفطار . . . أيتها الأرض الرطبة
والمقبرة تفوح برائحة دم محبوب
مدينة الشتاء . . . والحرب اللاذعة
لمركبة تبدو وكأنها تنتزع
عاطفة صيام مقيدة !

إذا أردت أن تلمس كل الأبواب ،
وتسأل عن هذا وذاك ، ثم تنظر
إلى الفقراء ، وهم ينتحبون
فقدم كسرة من الخبز الطازج للجميع .
واسلب من الأغنياء كرْمهم
بيديك المقدستين اللتين طارتا مفرغتين من الصليب
بضربة من ضوء
أيها الرموش الصباحية ، لا تنهضوا !
فالخبز الذى من نصيبنا كل يوم . . أعطه لنا ،
يا إلهى . . . !

إن كل عظامى ليست لى ؛
ولعلى سرقتها !
لقد منحت نفسى ما لعله كان
مخصصا لغيرى ،
وأظن أنى لو لم أولد ،
لكان ثمة فقير آخر يتناول هذه القهوة !

إنى لص سيىء . . فإلى أين المصير !

وفى هذه الساعة الباردة ، التى تتجاوز فيها الأرض
التراب البشرى ، وهى فى غاية الحزن
أود لو أطرق كل الأبواب
وأتوسل إلى هذا وذاك ، معذرة ،
وأصنع له كِسْرات صغيرة من الخبز الطازج
هنا ، فى فرن قلبى . . !

(٣) عُلُوّ . . وخصلة من شَعر :

من الذى ليس لديه لباس أزرق ؟
ومن الذى لا يتناول الغداء أو يركب الترماى
ومعه سيجارة تعاقد عليها والألم يعتصر جيبه ؟
إنه أنا الذى ولدت وحدى !
إنه أنا الذى ولدت وحدى !

من الذى لا يكتب رسالة ؟
ومن الذى لا يتحدث عن موضوع فى غاية الأهمية
ويموت من رتابة العادة ويبكى من السمع ؟
إنه أنا الذى ولدت وحيداً !
إنه أنا الذى ولدت وحيداً !

من الذى لا يسمى كارلوس أو أى شيء آخر ؟
ومن الذى لا يخاطب القط قائلا : قط قط ؟
آه ، إنه أنا الذى ولدت وحدى فقط !
آه ، إنه أنا الذى ولدت وحدى فقط !

(٤) الوحوش التسعة :

آى ، يا للأسف ،
الألم يزداد فى العالم بين لحظة وأخرى
إنه يزيد بمعدل ثلاثين دقيقة فى الثانية ، خطوة خطوة ،
أما طبيعة الألم ، فهى الألم مرتين

وشروط الاستشهاد قاسية ، نهمة
إنه الألم مرتين
وعمل الحشائش النقية ، هو الألم
مرتين
وحسن الكينونة ، هو أن نتألم بشكل مزدوج

لم يوجد أبدا ، يا إخوتى البشر
ألم شديد كهذا فى الصدر وطية السترة ، والحقيبة ،
فى الإناء ، ومحل الجزارة ، وعلم الحساب !
لم توجد أبدا هذه المداعبة المؤلمة ،
ولم تهاجم أبدا من قريب ما هو بعيد ،
أما النيران فلم تظهر إطلاقاً قبل اليوم
أفضل ما فى طبعها من البرد المميت !
ولم تكن الصحة أبدا ياسيدى وزير الصحة
أشد قتلاً مما هى عليه الآن
والصداع النصفى يستولد جبهة من جبهة
والأثاث موجود فى أدراجه ، الألم ،
وكذلك القلب فى دُرجه ، الألم
والعظاءة الصغيرة ، فى دُرجها ، الألم .

يزداد البؤس ، ياإخوتى البشر ،
بأكثر سرعة من الماكينة ، بل بسرعة عشر ماكينات ،
ويزداد
مع راء روسو ، مع ذقوننا ؛
يزداد الشر لأسباب نجهلها
حتى يصبح طوفانا من سوائل خاصة ،
ومن طين خاص ، وسحابة خاصة صلدة !
إن المعاناة تستثمر مواقع ، وتقدم عملا
فيه المزاح المائى ينتصب قائما
على البلاط
والعين مرئية ، وهذه الأذن مسموعة
وهذه الأذن تعطى تسع دقات
فى ساعة الشعاع ، وتسع قهقهات
فى ساعة القمح ، وتسع نغمات أنثوية
فى ساعة النحيب ، وتسع أغان
فى ساعة الجوع ، وتسعة رعود
وتسعة سياط ، ما عدا صيحة
كيف لا أقول لكم يا إخوتى البشر
إنى لا أقدر
لا أقدر بالفعل على كل هذه الأدراج
وكل هذه الدقائق ، وكل
هذه العظاءات ، وكل هذا
الاستثمار ، وكل هذا النأى وهذا العطش من
العطش !

سيدى وزير الصحة : ماذا أفعل ؟
آه ! ياللأسف ، ياإخوتى البشر ،
ثمة ، يا إخوتى ، الكثير الذى نفعله .

د. حامد أبو أحمد





الشعر

من ملحمة التكوين

شكرى محمد عيّاد

١ - الظل والصدى

أين وكيف ومتى
أبصرته يسعى ،
ينساب كالأفعى ،
يهبط فى الوديان
ويعتلى الربى ،
يسبح فوق الماء ،
يطوف بالجدران ،
وربما أطل من نافذة مفتوحة .
وحين يقبل الأصيل ،
يمتد فى الحقول ، يستلقى على القضبان ،
ولا يخاف أن يدوسه القطار :
يقوم من لحظته كشبح القتيل ،
لا تعمل السيوف فيه ، لا ولا الرصاص .

وفى المساء ، حين يقفر الطريق ،
أسرع نحو الدار ،
ويلعب الخبيث تلك اللعبة المفضوحة :
يطول أو يقصر ،
ينقسم اثنين،
ويختفى خلفَى ،
أموت من خوفى ،
أفرّ ، لا ينفعنى الفرار -
أسقط عند الباب فى إعياء .
أنسى بأمن البيت قسوة العقاب .

أين وكيف ومتى
ذكرته فى خلوتى :
سألت نفسى أين هو ؟
دعوتُه ،
رجوته يؤنسنى فى وحدتى ،
سألت نفسى : أين غاب ؟
تراه منِّى ؟
تراه مثل السُّلْحفا ؟
إذن . . . أكون بيت السُّلْحفا ؟
أبحث عنه ، عنى ،
أخافه ، أخاف أن يسْلمنى ،
أخاف يوماً أعبر الطريق لا ألقاه .

أين وكيف ومتى
سمعتُه

مردِّدا ، مبدِّدا :
من قعر بئر ؟
من جوف كهف ؟
يضحك أم يهدر ؟
يجدّ أم يهذر ؟
أقول يا رفيق ،
أراك لا تجهل ما أقول ،
لكننى أود أن أسمع منك كلْمة صريحة :

كلمة حق حشوها الإخلاص ،
كلمة نصح أو عتاب ،
أو فلتكن كلمة توبيخ أو انتهار ،
فقد سئمت نغمة الرياء ،
وعبث الصحاب ،
وخرف الزمان .
يسخر منى الظل والصدى ،
ويهربان .

٢ - يا أخى

(يا أخى ، أين عهد ذلك الإخاءِ ؟) ضعضع اليأسُ قوة الأقوياءِ
لم نزل من مراسه فى خطوبٍ وحروبٍ ، وشدة ، وعناءِ
الكريمُ الكريمُ من طلّق الشُغْـ ـغىَّ غنيًّا بكِسرةٍ وكساء
مغلقاً باب داره ، مستعيذاً من شرور الأعداء والأصدقاء
لم يعد يأمن الخليل خليلاً ولقد يخدع المرائى المرائى
أصبح الودّ فى الرخاء قليلاً كيف ترجو مروءةً فى اللِّقاء ؟
ضاع معنى السرور عند لقاءٍ فاطوِ عنّا - سلمتَ - ذكر الوفاء
يا أخى لا تلم إذا ما عدا شيـ ـطانُ شعرى طريقةَ الشعراء
ما لشكوَى أردتُ ، لكنها ها . . . ج حديثى إليك كامن دائى
ما لشكوى أردتُ ، لكن سلاماً وكلاماً أشوبه برجاءِ

(كلٍ من فى الوجود يطلب صيداً) وشباكى وسيعة كالهواءِ
قل حظى فى الطيبات على رغـ ـم اجتهادى وهمتى واعتنائى
ولقد طالما تحدث أهلى ورفاقى بفطنتى وذكائى
منهمُ من شدا من الفقه أطرا . . . فاً فولَّوه منصباً فى القضاء
منهمُ من غدا طبيبا فقد سا . . . لَ عليه النضار سيل النِّهاءِ
منهمُ الحاسب اللطيف الذى صا . . . رت إليه أرزاق أهل الشقاءِ
منهمُ من علا علوّ الدرارى ولقد كان كتلة من غباءِ
بيد أنى شغفت بالشعر والنثـ ـر وأغضبت فيهما نصحائى
كنت أقضى الأيام بين كتابٍ فى يمينى وروضة غناء
هائماً فى الحقول أصغى إلى الجدْ . . . ولِ ينساب هامساً فى حياءِ
والعصافير قافزات ينقطـ ـن لحوناً كطرحة الحسناءِ
مرسلاً فى الوجود طرفى كالمشـ ـدوهِ ضاعت سطوره فى السماء
أنتشى بالعبير من مخدع الأر . . . ضِ ويسبى عينىّ عُرس الضياء

قال لى مرة غلامٌ - وقد كنت أحيّيه فى ضحىً ومساءِ -
بارك الله ! ثم ألقى سؤالاً : لك أرض فى هذه الأنحاءِ ؟
ساح طرفى فى الأفق هوناً وأو.... ضحت : أرضٍ ؟ فلستُ كالأغنياء
كل ما فى الوجود ملك يمينى كل ما فوقَ هذه الغبراءِ
اخضرار الربيع ملك يمينى وشذا الزهر والتماعُ الماءِ
ولى الطير سابحاتٍ ولى ملـ ـعبها عرضه كعرض الفضاءِ
ولى الريح غدوة ورواحاً فى سَموم ٍ ورحمة ورُخاءِ

لم أضق يا أخى بخطى يوماً ولئن كان لَلشُّديد الجفاءِ
ما أرانى دون الأولى بلغو الـ آراب من عزّ رتبة وثراءِ
عالمى - دونهم - جميلٌ غنىٌ وهمُ منه أفقر الفقراءِ
ثروتى فى قناعتى واكتفائى عزتى فى ترفعى وإبائى
غير أنى سئمتُ غربة نفسى واشتياقى إلى الحبيب النائى
واصطيادى الأحلام من أعين النا....سِ وهم سادرون كالبلهاء
وغنائى وهم بلا آذانٍ وندائى ، ومن يجيب ندائى
وعجيبٌ يقوم فيهم خطيبٌ ناطق فى الكتيبة الصمّاءِ
فيسيل الكلام من فيه سيلاً وهو لا يشتكى من الإعياء
مقبلاً فى إشارة من يديه مدبراً فى مخيلة وازدهاءِ
وأراهم يصفقون إلى أن تتنزّى أيديهمُ بالدماءِ
ثم يمضون فى الشوارع عدواً ويدوّى الصياح فى الأرجاءِ
يا لنفسى ويا لخيبة آما....لى وهم يضحكون كالسعداءِ
أو كما يضحك المجانين والحز....ن عليهم أغاض ماء بكائى

والعجيب العجيبُ أن ذوى السُّلْـ ـطان والمال أصبحوا نظرائى
ساءهم أن لى الأحاديث والشعـ ـر فهم بين شاعر وروائى
وأديب وفيلسوفٍ وفنّا....نٍ لبيقٍ بريشةٍ أو ناءِ
ولهم كل محفلٍ فاتحُ الصدْ....رِ خَفِىٌ أو منبرٍ غيرُ ناءِ
لم لا يملكون أسماع شعبٍ ملكوا منه سائر الأعضاءِ
لم لا يملكون أسماع من لم يملكوا غير شكرهم والثناءِ
أنا والله لا أدلّ بفنى أنا فى الفن أصغر الخُفَداء
أنا والله لا أغار من الشُّهْـ ـرةِ تُهدى عضواً لغير كفاءِ
بيد أنى أغار للفن أمسى ضائعاً فى وليمة اللؤماءِ

يا أخى ليس لى إلى القوم من مدْ....خَلٍ أو رسول صدقٍ برائى
فاسألنّهم أن يتركوا الشعر للّـ ـهِ ثواباً ، جزيت خير الجزاءِ !

٣ - الخيل والليل

(كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا) وألا ترى خلا سوى الموتِ وافيا
سئمتُ طلوع الشمس ثم غيارَها ومسعاى فوق الصخر والشوك حافيا
سئمت انتظارى واصطبارى ولهفتى وإنشادى الدهر الأصم القوافيا
يقولون : لا تجزع ، فكم من مصيبةٍ تجلّت ! - ولأواءُ الحياة كما هيا !
يقولون ما يشقيك من حال صاحبٍ ينام على ضيم ويصبح لاهيا
يقولون إن عِفتَ المقام ببلدةٍ فخل لأهليها القرى والمغانيا
(إذا أخصبت أرض وأجدب أهلها) رأبت عليها البوم ينعب ناعيا
إذا سرتُ فيهم كاسف البال واجماً تجاهلنى من كان يرجو لقائيا
وكيف ومن مصرٍ عروقى وأعظمى وفى كل مصرٍ فلذة من فؤاديا
تخالفنى عينى وقلبى ومهجتى وتنكرنى تلك الجنان دوانيا
فأرجع مشتاقاً غضوباً معانداً ذكوراً نسيّاً قاسى القلب حانيا
ويمسكنى ركن من الأرض خامل وما ضمنت إلا عظاماً بواليا
(حبيبتك قلبى) ثابت العهد مخلصا تقود إبائى نحو قومى راضيا
فإلا يكن إلا الفراقَ سبيلُنا (فلا تلتفت) والحكم لله ماضيا
ولا كان يوم يسخط الله شؤمُهُ فيستنزلون المرسَلات الدواهيا !

(أقول وقد شدوا لسانى بِنِسْعةٍ :) ألا يا لقومى أطلقوا من لسانيا
فقد كان قوّالاً إذا ارتجّ مجلسٌ وزلزل من ظنوه كالطود راسيا
ولم يكُ فيّاشا ولم يكُ مفحشاً ولم يكُ عند الروع يدعو المواليا
ولم يك كذاباً ولم يك غادراً ولا ناطق العوراء يصمى الملاحيا
عليه رقيبٌ من ضمير وحكمةٍ فإن زاغ لا يلفى عن الحق جافيا
وما بطلُ الأقوام من رام ذلّهم ليفرع عرشاً بالسماكين عاليا
فما عرفتنى الخيل والليل والقنا ولا كان دهرى مرةً لى راويا
وما كنت إلا فارساً رُدّ سائساً يخفّ مع السوّاس بالركب عاديا
ولى صاحب لا تعرف الخيل مثله تخال شهاباً كلما انقض هاويا
إذا لـزّه الأعداء سال لعابُهُ زعافاً ينسّى سحرَهن الرواقيا
شَموسٍ فما ألقى العنان لوارشٍ كريمٌ فلم يطمع مع الخلق شاريا
تعهّدتُه فِلْواً ، فأرضعته دمى وأطعمته لحمى ، فبذّ المذاكيا
نمته من الجُرد العتاق أرومةٌ إلى عهد عادٍ لم يبقّين عاديا
ولا يقرب المرعى الوبيل وإن حلا ولا كطغام الخيل يرضى المساقيا
فمطعمه رزق السماء مطهّراً ومشربه ماء السحابة صافيا
ضليع يرى الآماد أدنى مَراده ويبض الجبال الشمّ أدنى مراقيا
صبور يريك العدو رهواً على الوجى ويقتحم الأهوال غرثان صاديا

وتبصـــر عينـــاه الأجنــة فى الثــرى ... وطير الأعالى والنجــوم السواريـــا
وتسمــع آذنــاه هــسيس نـبــاتهـا ... ولحن دراريهـا فيـنـصــت، واعيـا
ويجـــذبــه همس الــتفـــوس فينثنى ... فيــرعبـــه مـــا كـــان فيهن خــافيـا
أذل ضـعــافــاً مـن كـــلاب ذليـلةٍ ... وأضرى إن استقوت من الليث ضاريا
ومــا خـضعــت إلا إلى شـهـــواتهـــا ... ولا استعبـــدَت إلا الجبان المــرائيا
تقــاسمهـا الأطمــاعُ والخـوفُ قسمـةً ... ســـواءً فـــذابت حســـرةً وأمـــانيـ...
يجــاذبنى طِــرفى العنــــان مجمجـــاً ... فــأرُعين طَـرفــاً حانى اللحظ كاليــا
ويـــطربنى منـــه الصهيـــلُ فـــأنتشى ... وأسمعـــه منى الـــرضى والأغـــانيـــا
إذا مـــا سمــونـا أزهــر الأفق حـــولنا ... وغـــرَّدت الأفــلاك نشــوى زواهيـــا

تقــول ابنة الأقــوام والليــل حـــولنا ... ســوادٌ وإســآدٌ ، عــدمتَ الأعــاديــا !
أرادوك ميْت الــقلب حيّـــا ، ففتهم ... منــاط الثريــا ، فانــزل اليوم هـــانيا !
فـــديتُـكِ ! إن العهـــد منى لصــادقٌ ... ولست لحبى آخـــر الـــدهـــر ساليـــا
فـديتك ! إلا تنعمى منك بـالـرضـا ... فـــلا أبــرحَنْ حتى أوسَّـد ثـــاويـــا
فـديتك ! إما تبصــرى النجم رانيـاً ... فقـــولى بـــأنى أبصـــر النجــم رانيـــا
وأبصـــر فيـــه نـــور وجهـك مشـــرقـاً ... وأبصـــر فيـه نـــور عينيك هـــاديـــا
ذريــنىَ أقـــرِ الليـــلَ قــلبـــاً مشيّعـــاً ... وأطـــوِ إلى المرمى البعيـــد الموامــيا
فـــراقـــك يـــا أنس الحيـــاة ذريعـتى ... ولقيـــاك يـــا عـــزّ الحيـــاة رجـــائيـــا

شكرى محمد عياد



جاء عصر الشتات

فاروق شوشة

أُحبُّك
كلُّ الكلام مُعادٌ ،
وكلُّ الحكايا بلادٌ ،
سُجنتُ بداخلها ،
واصطدمتُ بحاجزِ عُزّلتها
واغتربتُ وراء دهاليزها
واشتهيتُ زماناً
له جُرأةٌ وَامتدادُ

أحبُّكِ
واخجلى حين أهتفُ باسْمِكِ
كلُّ النداءاتِ لَغْوٌ تكرّرْ
وصوتٌ قديمٌ تناسَخَهُ العابرون
وعرسٌ تقلّصَ ضوءُ الذُّبالةِ فيه
وعشّشَ وجْهُ السواد
فكيفَ أوافيكِ فى سِحْنةِ الآخرينْ
وفى لغةٍ من دم العاشقين
وهذا دمى فى شِعابِ البلادِ
يسيلُ انتحاراً وعِشقا
ويُومِض فى جَلواتِ الشروق
وينسلُّ فى لغةٍ تتخلّقُ عبْر المنافى
وتمْرُقُ من رَحِم القهْر
من قبضةِ الذكرياتِ السَّجينةِ
من زخرفاتِ الطقوسِ العقيمةِ
تُفْلتُ من أسَنٍ فى الحلوق
وترمى بنا فى خِضَمٍّ لليالى الحِدادْ

أحبُّكِ
كيف اصطخابُ الرياحِ
وكيف اعتناقُ الصباحِ
وكيف اشتباكُ الرماحِ
وكيف انخلاع القلوبِ
على ومضةٍ من ثنايا الشَّرر
وكيف اندفاعُ الغريق
يُطلُّ على حافّةِ الموجِ
يرفعُ رأساً
وينهارُ نفْساً
ويثوى على صخْرةٍ فى شعابِ المضيق
تُلاطمها دمدماتُ الرياح

أُحبُّكِ

ضاقت بساكنها الكلماتُ
فلم يعُد البيْتُ مأوى
ولا الحلمُ ظِلاً
ولا الزّمنُ المحْتوينا مساحة
ولا الوعدُ متكأً للحزانى
وقد جاء عصرُ الشتاتِ
فهل تُسعف الذكرياتُ .
وحيديْن
يُثقل رأسيْها الأَسَنُ المستعادُ ؟
وهل تُسْعفُ الصّبواتُ ،
نداءاتِنا ،
حين يرتجُّ خفْقُ الزنادِ
يدُوسُ على لُغتيْنا السلاحُ
فيخرسُ صوتُ الكلامِ

أحبُّكِ
مازالَ مُتّسَعٌ للوقوفِ
ومُتّسعٌ لاختيارِ الحتوفِ
ومأوى
لمن يؤْثرونَ العراءَ
على لغةٍ فى ظلالِ الكهوفِ !
ومأوايَ أنتِ

تَشعبْتُ حولَ سوَاحلِكِ العنبريّةِ
جاوزْتُ أحراشَ ليلِكِ
تاخمْتُ خُلجانَ بحْرِكِ
كشّفتُ أصدافَكِ اللؤلؤيةَ
حلّقتُ عبْرَ التخومِ
وطوّفتُ بالشُعَبِ المرمرّيةْ
وما زِلتُ عبْرَ السواحِلِ
أرقبُ سيْلَ القوافِلِ
أرتادُ شِعْبَ المجاهلِ
أرجعُ بالتحفِ الموسميّه
وأجْتازُ نحْوَكِ
كل المسافاتِ
أعبرُ كلَّ الصفوفِ

أُحبُّكِ
أصبحت الكلماتُ منافِى
واللغةُ المُسْتعارةُ سجْناً
وأقنعَةُ الشعراءِ طلاسِم
فكلُّ الكلام معادٌ
وكلُّ المنافى بلادٌ
وكلُّ الحشايا سُهَادُ
فلا تسمعين !!

القاهرة : فاروق شوشة



شعر

الولد السبع

حميد سعيد

أيها الولدُ السبــعُ
تعرفُ كيفَ ترى وطناً .. لا يفاجأ بالممكناتِ
وتعرفُ كيــفَ تبايعــهُ
وَتخاصــمُ من باعــهُ ..
أيهــا الولد السبــعُ
تعرفُ ان المحبّين يأتلفون على جمرة العشقِ
يزدحمون على مفردات الهوى
إنه الشغفُ الأولُ ..
وتعاليــــمهُ ..
والـــرؤى ..
والطفولةُ ترسمُ فِي دفترِ الولدِ العذبِ ..
خارطــةً للعراق
تعلمّهُ أن يدافعَ عنها
وأن يتعذّبَ من أجلها
فإذا ضحكـــتْ ..
ضحك الولـــدُ العـــذبُ

أو دُوهمت .. وقفَ الولــدُ السبعُ
يدفعُ عنها تباريحهــا

هل أراكَ العشيــةَ .. تدفعُ عن عمركَ الحزنَ
تحلــمُ بامرأة لن تُطالْ ..
لانكَ تطرقُ بابَ المحــال ..
ستــأتيكَ فى آخر العمــرِ
مزدانــةً بالجَموحِ الجميــلِ ..
وبالمستحيــلِ ..

أيهــا الولــدُ السبــعُ
طوّعتَ حُــزنك ..
أسكنتهُ وطنــاً ســاحراً
وأقمت عليــه الحدود

العراق : حميد سعيد

توسّــلات

نصار عبـــد الله

ائذن لى يا مولاىَ بأن
ائذن لى يا مولاى
يامولاى لِى ائذن

رأسى يدنو
يدنو من قدمىّ
مُلْتَمِسِى بين يدىّ
وجبال الحزن على كتفىّ
واأسفى يا مولاىَ عليك
ويا أسفى يا مولاى علىّ !

تومىء أجثو
ثم أقوم
من لهفى أو من خوفى
قلبى يسقط فى جوفى

أو يصعد للحلقوم
وأنا أجثو ثم أقوم

عرشك قلبى
وعيونى تاجُك
أئذن يا مولاىَ فلولاىْ
لولا حبىّ ما فاضت دمعاً عيناىَ ،
ولا انتفخت زهواً أوداجُك
انتفخت

يا خوفى من أيام الحزن القادمِ ، ياخوفى
من أيّام الحزن !
يا مولاى لمن
سيؤول التاجُ يؤول التاجُ لمن
إن أغمضت عيونك عنىّ يا مولاىَ ولم تأذن ؟

سوهاج : نصّار عبد الله

البحر

محمد الغزى

عمَّ يسألُك الوافِدُون من البَحرِ ؟ عمّ يسألُكَ الناسُ ؟
قل سادِراً كنتُ فى الحُلْم ، أسْتقطِرُ الضوْء من نجمةٍ
يبسَت ، وأُعِيدُ إلى الأرض زُخرُفَها
لا الخريفُ الذى فاجَأ البحرَ ، أدرَكَ صوْتى ولا الريحُ .
نحن الغريبةُ أعيادُهُمْ ، والذين إذا جاءَهُمْ
نبأُ الموتِ لاذُوا ببيْتٍ جديد
سامَتْ رأسَك الشمسُ ، والمدُنُ المُقفِراتُ منازِلُها
دَاهَمَتْكَ ، وأنْتَ بلا لِدَةٍ تترُكَ البَيْتَ :
لِى زهرةٌ فى المسالكِ خبأتها لِنسَاءِ الينابيع ،
لى نجمةٌ فى المياهِ ، وفى الكفِّ لى عُشْبةٌ وترابُ
ثلاثينَ كنتُ انتظرتُ فما قرَعَ البابَ نجمٌ ، ولا انعتَقَتْ
من محابسِها الرّوحُ ،
كلُ الرجال تولّوْا ، وماهتفُوا فى المسالكِ باسْمِى ،
وكلُ النساءِ تواريْنَ ، قبلَ العشِىِّ ، وخلّفْن للريح هذا
العَشَاءَ الأخيرْ .
فاتْرُكِ القريةَ الظالِماتِ عَشَائرُها ، وامْضِ عنها بعيدا ،
وكُنْ أولَ الوافدينَ إلى الله ، كُنْ أوّلَ المحتفِينَ ، فأنت الذى
كنت سادِنَه ، والخليلَ الذى لايخُون .
سقطَ السِّرُّ من آخرِ الحِصْنِ ، والطفلُ جمّعَ أشياءه
والذين توارَوْا أتوْا حاسِرِين إليك :
نهضَ الغائبُون من البحر : كان ترابُ الحقولِ حَنُوطَ
الأحِبَّة ، والبحرُ غُسْلُ الوَدَاعِ الأخيرْ .
لى مع القادمينَ أبٌ ، ورجالٌ حفِيُّونَ إلى نَشْوةٍ
من بلادِ الينابيع ، لِى صبيةٌ ، ولِدَاتٌ أضعْتُ معَ الفجرِ
هذا احتفالِى ، فكونُوا الأهِلَّةَ فى الليْل ، كُونُوا
الأحبَّةَ فى حضْرتِى .
قد نعَى الشاعرُ الموتَ ، وارتَدَّ للبحْرِ هذَا الخرِيف .
فاهْبِطُوا من منازِلِ ذَاكِرَتى ، وأضِيئُوا مصابيحَ
بنى الحفيل .
باطلٌ ما أتَاهُ الذين مضَوْا
باطلٌ زُخْرُفُ الواشِمَاتِ على لوْحِ أجسادِنا
ونشِيجُ النعِىِّ على بابِنا باطلٌ
باطلٌ ألَقُ النجْمِ فوقَ سريرِ طُفُولتنا
ورحيلُ البُدَاةِ إلى مطلَعِ الشمس .

قل باطلٌ موتُنا ، والخريفُ الذى فاجَأ الرُّوحَ منّا ،
نحن الغريبةُ أعيادُهم ، والذينَ إذا جاءَهُمْ
نبأُ الموتِ لاذوُا ببيْتٍ جَدِيد

عمّ يسألُكَ الوافِدُونَ منَ الموتِ ؟ عمَّ يسْأَلُكَ النَّاسُ ؟
قُلْ سَادِراً كُنْتُ فى الحُلْمِ ، أسْتَوْقِدُ النارَ منْ نجمةٍ
يبسَت ، وأُعِيدُ إلى الأرْضِ زينَتَها

القيروان (تونس) : محمد الغزّى



حــالات

محـمـد آدم

١ - مقهــى

أجلس فى المقهى ،
أتحسس موتى ،
فى الصحف البارده المُلقاةِ
على أطراف البار المبلولِ ،
واقرأ . . . .
تاريخ الأشجار المهزومةِ
تحت بريق النارِ
وأضحك من ضوضاء الشارعِ
والبحرِ ،
أخبئ . . .
أخدودَ الحزنِ المنحوتِ على قنواتِ القلبِ
وأشربُ أقداح الخمرِ
فهل يعرفُنى صوتى . أم يهرَبُ منى ويضيعُ بعيدا
فى زحمة أصوات الشارعِ
ثم يغادرنى . أبصقُ حولى
وأمدّ الكلمات رباطا من أخشاب ينخر فيها
السوسُ يصيرُ غبارا يملأ أعجازَ العالمِ ثم يذوب
ولا يأتى صوتى .

٢ - امــرأة

تكشف عن ساقيها ،
بحرُ لُجَىّ . . .
هل تأوى فى هذا الوقت من الليل عصافير الشام ؟
أم . . .
قمر يتخطر فوق الصدر العاجىِّ ،
ويغرق . . .
فى دهشةِ أصداء الصيف البرىِّ . . .
وأمطار الليل الوحشيّةِ
آه . . .
كنت أراقب عينيها . . .
يبتل البحرُ ،
وتمتدُّ ،
خيوط الظلمة ما بين الوقتِ
وبين القلبِ
فادرأ عن ذاكرتى ،
تكويرَ الرمل المتحرّكِ ،
فوق الصحراء الراعشةِ الجدباءِ
وأغسل

جسدى ،
بالزَّبَد الطافح من عينيها

لكنْ
تنسلّ خيوط الضوء الصاعقةُ
الهدباء

فتغزو جسدى

أتحلّل
بين الأحياء المنهومةِ

فى الأجساد المتلاحمةِ الخضراء
وأغرق وحدى ،

فى هذا البحر اللُّجىّ .

القاهرة : محمـد آدم

فى أعدادنا القادمة : تقرأ هذه القصائد

القصيدة	الشاعر
من قصائد الحصار	محمد يوسف
مكابدات الأسر	أحمد سويلم
أخشى عليك	أحمد محمود مبارك
وسام الجريمة	فولاذ عبد الله الأنور
الخنساء لم تخلع ثوب الحداد	علاء عبد الرحمن
الينبوع	الأخضر فلوس
الزمان الذى فات	محمد صالح
الغربة فى جزر المنفى	عباس محمد عامر
حديث السقطة	عبد الرشيد الصادق محمودى
من أوراق الملك المتشرد	محمد الطوبى
أشواق رحلة العودة	محمد صالح الخولانى
ولادة	أحمد زرزور
لجنود الأرض وقادة الحرب	أحمد فضل شبلول
اعترافات قطر الندى	أحمد مجاهد
الحصان والحجرة	محمد هاشم زقالى
سيرة جرح لا يندمِل	حسين على محمد
الموت فى الزحام	مديحة أبو زيد
صفحات من كتاب الخروج	عبد الستار محمد البلشى
الخراب الجميل	عبد المنعم رمضان
أغنية لإيزيس	عبد السميع عمر زين الدين
ليلة ضعفى	عزة بدر

نافذة فى جدار المستحيل

مصرى حنوره

لو كنا نملك وقتاً كى نتأمل ،
كى نمرح ،
كى نكتب شعراً ،
كى نتسكع فى طرقات الزمن الماضى ،
ودروب الأبد الأتى من بعد ذهاب البشرية .

لو كنا ندرى كيف نفك رموز الهم ،
ونشارك فى الأفراح .
وندندن عند مغيب الشمس ،
ونرتل بعضاً مما نحفظ من أغنيات المهد الأسطورية .

لو كنا زهراً يتفتح فى الأغصان ،
يتوثب شوقاً عند قدوم الدفء ،
ويشارك فى موكب عرس ربيع الكون ،
بأريج يتزود منه القلب الصادى والعقل الظمآن .

لو كنا قلباً صلباً يتحدى ليل الخوف ،
ويحيل الجبن شجاعة ،
ويعالج قول الزور بحد السيف ،
ويدمّر دون توانٍ صرح الحيْف ،
ويمزق بالايمان الواعى ستر الزيف .

لوَ كنا سطراً فى مكتوب يدعو للبهجة .
لنرجِّعه حين نلاقى من نهوى فى درب الأفراح المنتشية ،
ونرتّله إذ نعبر كهف الرّق ونمضى فوق جدار الخشية ،

لو كنا غولا أسطورياً
أو طيراً عنقائياً ،
أو خلا فذاً معطاءً ووفياً .
نتعاطى الحب الإنسانى جريئاً وكريماً وسخياً .

لو كنا آه لو كنا !
لو كنا زمناً يلعب فيه الطفل مع الثعبان ،
يتآخى فيه الوحش مع الإنسان ،
يتصافى فيه الكلب مع الذؤبانِ ،
يتلاقى فيه الضدان ،

يمضون بعزم من صوّان ،
كى نحمى نبت الحب الأخضر مما يَقتات
عليه من الجرذان .

لو كنا شيئاً من هذا ،
أو كنا ندرى كيف يباع وفى أى الأسواق ،
لتوقف جرح الإنسانية عن نزف الدم وقلب
الدنيا عن وأد الأشواق ،
وتلألأ فوق الهامات التاج البراق :
تاج الإنسانية حين يفيق الزمن الصاقى وينام
الزمن الأفاق .

المنيا : مصرى حنورة



الذاكرة

محمد عليم

حين أطل الشيخ القانط من شبّاك المعبد
وتأمّل فى وجه المارة . . .
وتلعثم بالحكم المبتورة من فيض الإجهاد . .
كنتُ صغيرا تحملنى الأرض
يسترنى العُرى الممزوج بلون الشمس . . .
مفتونا بفنونى . .
إذ كنت طموحا أن أبدع تمثالا طينيّا . . .
يشبه هذا الشيخ . .

ذاكرتى . .
«تلك الالواح المحفوره»
تُطلعنى الآن على كلمات الشيخ . .
وبقايا الحكم المبتوره
وجدال القوم . .
يا قوم :
كونوا كالأطفال الأطهار
خلّوا عنكم هذا الحقد وتلك النار
ماضيكم . . حاضركم . . نبض . .
والقادم فى علم الله . .
ياشيخ :
انزع عنك القلب الطيّب . .

هذا زمن القوّة
وزمانك كان الخير
أقوالك ما عادت تجدى
وكلامك لا يقبله العصر
فالزم هذا المعبد
وتعبّد . .
واحلمْ بسلام العالم .
يا قوم :
من لا يأخذْ بالماضى
لا حاضر له .
والقادم فى علم الله .
يا شيخ :
نحن الآن . . .
والماضى . . كان . .
فلماذا تتشبث بالكان . . وكان ؟
الزم هذا المعبد . .
وتعبّد . .
واحلم بسلام العالم .

ذاكرتى . .
تذكر كيف انفرط الشيخ على عتبات المعبد

كيف تداعى كالطود المنهار
والحكمة مازالت تتحشرج فى جوفه
حين انكفأ ومات . .
تذكر كيف انصرف القوم
وأشاعوا أن الخَبَل أمات الشيخ

يا لغباء القوم !
الحكمة مذ كانت . . سيدّة الكون . .
والقوة أمنية الضعفاء
ولسان الجبناء . .
والشيخ . .
«يرحمه الله»
كان حكيما فى زمن الحمقى .

واليومْ والقومُ هُمُ القومْ
والمعبد مقبرة الشيخِ
أرانى أسترجعُ حِكَمَه . .
أترسَّم رسمه .
والمعبد - هذا المتهدّد - سيكون البدء .

سأحيل المعبد كعبه
ليحجَّ اليها حكماءُ بلادى
فهُمُ . . .
فى عمق الضوضاء الصاخبة الصوت .
أشباهُ ظلال باهتةِ المرأى . .
الصمتُ الهامسُ عالمهم .
المعبدُ منبرُهم . .
الحكمة - أبدًا - رايتهم . . .
فالحكمة - مذ كانت - . . .
. . . سيدّة الكون . .
والقوة أمنية الضعفاء
ولسان الجبناء
والشيخ . . .
«يرحمه الله»
كان حكيما فى سوق بغاء .

القاهرة : محمد عليم



حركات فى زمـن الخـروج

عبـد اللـه الصيخان

الحركة الأولى :

وَقَفَتْ بين النطق وبين الصمت وغنّت :
قلبى برزخُ هذا الوطن الساكن ، أوجُهُكم والكفّينْ
تمتلئون الآن بكل حروف الهجرة من سعف النخلةِ
حتى سِيف البحرْ
تحترفون الهمسْ
يا جُبناء الأمس . . وتخضرّون .
هذا الشجر الطالع فى أعينكم صُبح
تمشون خطى الوطن الواجف . . تمتلئون بضوءِ
الأرض الطلْقِ وتنتشرون .
وطن هذا يكتب بادئة الفصل . . وينبُت ثانية فى
كل حروف البدء . من يمشى بعض خطى الفقراءِ
سيعرف كيف يكون البدء .

الحركة الثانية :

أبحث عن . .
مِنْ سَيْرى وجهى يعرفنى
يعرف عما أبحث . . !
امرأة فى باب البحرين . . عباءه
ينداح رصيف الشارع . . الروبية . . والسمسار
الواقف . . سيارات (الرولزرويس) والتجّار .
من شاهدَ منكم إمرأة تقبع منذ طلوع الشمس
تمدُّ يدًا . . حتى تتوضأ خطوات الساهر فى ملهى
اللؤلؤةِ الحمراء بمرآها .
من شاهد . . من ؟
أبحث عن . .
شجر برىٍّ
لا يقرِض أفرُعَه النارِيةَ
حقلُ السلطان

الحركة الثالثة :

ينضج حزن رفيقى بى
يعلو صوت امرأة حبلَى بأغانى البحّارة والبسطاء
زنجىّ يرتاح على كفّيه (كمان)
خلفهما يقعد (جمعه)
رجل شرقى من دلمون . .

يجمع فى عينيه دوالى الحزن . . حَكايا الغوص السالفـ
ويقبع طبلٌ غربىّ وعصا فى كفّيه
جمعه . . فى آخرة الليل يصير مراكبَ غوص
ينتشر الشجر البحرىّ وينمو فوق أصابعهِ . .
ينسى الغانية الشقراء وينبىء الزنجىَّ . ويدخل
فى إيقاعٍ آخر . . ينشر فوق وجوه السُّمار أغانى
التعبِ ويصرخ :
دانه . . دانه دانه . .
تحتفل أكفُّ الغرباء بهذا الإيقاع البحرىّ ،
وتضج القاعة بالتصفيق ،

الحركة الرابعة :

كتب التلميذ على ورق أبيض :
هل سيعود أبو ذرّ . . بعض أبى ذر ؟
كيف يعود الشيخ الجالس فى أحزان الفقراء وفى
أردية الفرح الغامض ؟
مالَوْنُ ثياب الشيخ ؟
هل قطعوا من كفيه أصابعَه فأتى لا يحمل إلا الوجع
الصارخ فى أوجهكم
سيعود أبو ذرّ
يطلع من أفئدةٍ لا تُطلع إلا الضوء . . وأسماءَ
الفقراء . فالتفّوا حول الشيخ
قد تنبتُ فى كفّيه أصابعُه المبتوره
ينبُت فى قدميه النعل ، الأرض ، فيمشى
فالتفّوا حول الشيخ !

الحركة الخامسة :

صُبْحا
يبدو رجل شرقِىّ يحمل سلسلة الفضة الـ تمتدّ
إلى طوق الكلب
والسيدة الممتلئة تقبع فى بهو الفندق
يسكنها الفرح الأزرق وهى تتابع لوسى فى
صحبة هذا العاشق
من يذكر إمرأة تقبع فى باب البحرين عباءة
الحدّ الفاصل بين امرأتين
يسقط فيه الفتية . . يتصاعد هذا الغضب السرى
. . وينمو
يحمل قبر أبى ذر الشاهد . . ثم يقوم الشيخ

الرياض : عبد الله الصيخان



سقوط الوجه الذى كنت أهوى

محمد رضا فريد

«محاولة من الشاعر لتطويع البحر البسيط لإيقاع الشعر الحر . وهى من المحاولات القليلة التى استخدم فيها الشعر الحر أوزان البحور المركبة»

التحرير

نيليّةَ الوجه هل أحط فوق ذراعيك قليلاً ،
أُعيد فحصَ خارطتى ، أقوال عرّافتى ، أُرعش فنجانى ؟
أأنزل الهودج العتيق ،
أنصب خيمتى ؟
هل يا تُرى تلك آخر المحطات ،
أم تعاقبُ الحافر .
وهل أنا أولُ المغردين لعينيك الأميرة .
سمراء يا قدرى المنقوش فى قلبى .
تَخْضل عيناى فى عينيك ،
أستعصم .
تُسلمنى قدماى داخل المعبد السحرى ،
أكتشفُ اللهجةَ ، سرَّ البقاءِ لوْنَ عينيك ، قِنّينة عطرك .
أنزعُ أقنعةَ الترحال ،

ألتمسُ الوجهَ الذى كنت أهوى .
أمارسُ الأمنيات .

سفائنى ساجيةْ .
نيلية الوجه يا « . . . . » .
أسائلُ النيلَ عنك ،
يسخر النيل منى ،
أستبيحُ النظرْ .

عيناك فى النيل أطيار تتوقُ لوكرِها ،
تغازلُ مَوْج النهرِ ، شمسَ الغروبِ ، باعة الياسمين ،

السائحين ، غناء أم كلثوم ، قلبى .

أسائل النيلَ عنك ،
يسخرُ النيلُ منى ،
أستبيحُ النظرْ .

عيناكِ برقٌ ورعدٌ ، لؤلؤٌ ، ساحلٌ للعاشقين ، بحيرتا حنانٍ ، فراشتانْ .
عيناكِ فيضٌ ربيعىٌ نضيرٌ يبوح بالشذى الأنثوىْ .
عيناكِ ديوان شعرٍ غزلى ، أراجيح طفولةْ .

أسائل النيلَ عنك ،
يسخر النيلُ منى ،
أستبيحُ النظرْ .

عيناك مقصلتى .

فاتنتى كل هذه الجسارة لى .
أم نحن فى موسم الحصاد ،
أم نحن فى حلم جرىء الملامحْ ؟

فاتنتى . . قدماى مثل عينيك تسقطانِ ،
هل أستبيح ال . . . . .
يهوى الشموخ . . . أدور .

رجع الصدى :
عيناك فى النيل أط . . . . . رها تغازل مُو . . . . . ب
باعة الياسمـ . . . . . ء أم كلثوم قلـ . . .
عينــاك بـرقٌ ورعـ . . . . . للعــاشقـين بُحيـ . . . . .
شتانْ .

عيناك فيضٌ ربيـ . . . . . حُ بالشذى الأنثوىْ .
عيناك ديوان شعـ . . . . . جيحُ طفولةْ .
عيناك مقصلتى . . ع ى ن ا ك م ق/ص ل ت ى .

فاتنتى تعبرين الآن ساحاتِ حُلمى ،
تبسِمين تحاولين ستر سقوطك القمىء ،
تدوسين وسائد عينىَّ ،
حدائق شعرى
أمسياتى .

آخر ما خُط فى عينيك يلْقَفُه الموجُ ،
أردد لحنا كان صاحبُه يخشى الخريفَ المباغتْ .
مُخلِّفا عاشقين استندا ،
يحكيان عن لقائهما الأولِ ،
عن ليلة الزفاف ،
يعتركان حول نوع المليكْ .

فاتنتى لم أكنْ تلك الليالى مقامراً أزاهـير حدائقـك السمراء ،
أو سارقا يجهل حد الهوى .

نيليةَ الوجهِ أحببتك حتى الثمالةْ .
لكننى مذ رأيت الخصر يهوى صحوتْ .

من يقرض الشعرَ عند طاولاتِ المقاهى لا يكنْ ساذجا .

ملّوى : محمد رضا . فريد

الطيور تحترف الرعى والإقامة

بدوى راضى

ألمنى الإيقاع الراقص . . لكنى مازلت أسيرَ النغم الأسيانْ
أتأمّل نعجاتٍ عجفاء . . وتعرف من أسرار الرعى طلاسمَ
. . يجهلها فصحاء «الخرفانْ» .
ارسم وجهاً يتسع . . ويتسع تصير العينان محيطينْ . .
. . أوْجل خوضها . . تتخطفنى اليابسةُ . .
. . الأرض ، النبت . . الإنشاء . . الهدمُ . .
الانسان العبث . . القوقعة . . المطاط . .
القانع والمتقنّع . . والمتفنّن . . والفنان . .

أجمع أشلائى . . فى فروة حَمَلٍ فى واحة عشبٍ
فى هبّة كلب . . فى غدر جبانْ . .

أتخلّق وعياً طينياً يتشرب عشق الوديان
يتمدّد عند حظيرته . . ويعود لسحر هوايته . .
. . فى رسمِ وتلوينِ الأكوان
يُطربنى الناى المدهدة . . الناى السُّبح ، الناى الضُّبح
. . الناى الفرح ، الناى الأحزان
أتشمّم حيطانى ، يُسكرنى عرق الحيطان
أغضب إن ساومنى السمسار وأنهض إن هددنى الملتزم . .
. . وأعلن تقنين العصيان .
ياطيراً رفرف فى قلبى . .
فانبعثت فى النفس الأشجان
سامِحْ طيراً يتهوّم فوق الأفراخ الزُّغب . .
. . وينتظر معاودة الطيران .

القاهرة : بدوى راضى



عبق

آسر إبراهيم وهدان

ماذا يريدُ الصمتُ يا عَبَقُ ... قد هدّنى الترحالُ والقلقُ
كفّنْتُ فى كفّىَّ دَهْشَتَنا ... وسهرتُ حتى ملّنى الأرَقُ
ماتت على شفتى ابتسامتُها ... وغدوْتُ للأحزان أرتفقُ
ماذا يقولُ الشعرُ .. يا تَعَباً ... أحرقتَ ما قد صانَهُ الوَرَقُ
كلُّ الحكايا ملؤها كَذِبٌ ... وحكايتى أبطالُها صَدَقُوا

ماذا تركتَ الآنَ يا صنماً ... صَلواتُهُ التزييفُ والمَلَقُ
ماذا تركتَ الآنَ غيرَ غَدٍ ... فى قبضةِ الأحزانِ يَخْتَنِقُ
وسفينةٍ فى البحرِ غارقةٍ ... وحكايةٍ فى الصدرِ تَصْطَفِقُ
وحبيبتى أحلامُها ضَجَرٌ ... وفؤادُها كعَباءَتى مِزَقُ
وسريرُها للوهمِ مُتَّكَأٌ ... ومَسَاؤُها قنديلُهُ شَبَقُ
ومخبّأٌ فى الغيبِ من زَمَنٍ ... أنْ بابُها السّرىُّ مُنْغَلِقُ

كيفَ التجأتُ إليكَ يا قمراً ... قدْ ضاعَ منهُ السحْرُ والألَقُ
وفرشْتُ ما فى الصدرِ أغنيةً ... أنغامُها فى الريحِ تَنْطَلِقُ
ماذا يريدُ الصمتُ يا حُلُماً ... فى الصبحِ - كالتاريخِ - يحترقُ
قد هدّنى الترحالُ فارتحلى ... إنّى مَلَلْتَ الصمتَ يا عَبَقُ

الاسكندرية : آسر إبراهيم وهدان

وجهكِ والحزن

السيد محمد الخميسى

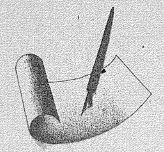
١

يذكّرنى الحزنُ وجهكِ
عند الرحيـلْ
يذكرنى الموجَ . .
والملحَ
وانكسارَ الهديرْ
يذكّرنى الخيلَ وقت الصباحِ
يمزقها الشوقُ
واحتباسُ الصهيلْ
يذكّرنى أننى . .
قد نسيتُ الإيابَ
وطوّحَ بى الموتُ . .
والمستحيـلْ

٢

هو الإغتراب الذى تكرهين
هى الحربُ بينكِ
والإنتظارْ
فكَمْ تغزلينْ
وكم تنقضينَ الذى تغزلينْ !
وكم راودتكِ ملوكُ التتارْ
فياقطعةً من . .
فؤادى الحزينْ
متى تسامينْ ؟
متى تفهميرْ ؟
بأن الذى رصدتهُ النبؤاتُ
قد لا . . يعودْ !

الرياض : السيد محمد الخميسى



القصة والمسرحية

قصة

النشيد الأخير

فاروق خورشيد

سأخبرك . .

نعم سأخبرك - حتى وأنتم تحيطون ذراعى بأيديكم الصلبة المدربة ، وتلصقونها بجنبى حيث يهتز قلبى فى رعب الخوف . ووجل التعاسة ، سأخبرك .

نعم سأخبرك . أننى أحب أرضى ووطنى ، ورائحة الياسمين وعبق الفل ، والورد البلدى ، والريحان ، وأننى ابن الأرض السوداء الطيبة التعسة ، بك وبأذرعتكم الملفوفة القوية العضلات .
سأخبرك .

نعم سأخبرك . حتى وهذا الضوء المصلت فوق عينى لا أرى ولا أستطيع أن أتحرك من وهجه المخيف ، والأسئلة تتلاحق ، وأنت منهك ، وبعدك واحد ينهك ، ثم ثالث ، ربطة عنقه حمراء قانية ، وهو يهتز ويسأل ، ويده ترسى الصفعة فوق وجهى ، ويسأل ، ويتركنى للضوء المبهر المصلت .
سأخبرك .

نعم سأخبرك ، أنا ابن الأرض السمراء التعسة ، لا يزرعها أحد الآن ، فهى جدباء عجفاء ، لأنهم جرفوا ما فيها من طمى لكى يصنعوا القمائن ، ولأنهم جرفوا من فيها من رجال ليحيلوهم إلى البندر ، ويصبحون مخبرين وخفراء ، يتلصصون على الناس الكلام ، ونجوى ما بين الحوائط ، وما بين الخوص والقصب . سأخبرك .

نعم سأخبرك . أن الحب أبدا لن يموت ، وأن النجوى أبدا لن تموت ، وأن البذرةالتى توضع فى رحم امرأة ، تلد غلاماً أسمر الجبهة ، صافى الحب للأرض وللأم ، وللأرض الحلوة الطيبة .
سأخبرك .

حتى وأنت تسمعنى تسحيك الأبله للصراخ والعذاب والتعاسة ، حتى تصبح أعصابى أوتارا مشدودة ، حتى يصبح كل شىء فى متوفزا وجلا خائفاً مذعورا حتى أنكر نفسى وأنكر أنى موجود وأننى حى . وأننى إنسان وألطم وجهى ، وجبهتى ألصقها بالأرض الصلبة ، والدموع تسح من عينى وأنا أصرخ كالمجنون ، دون أن يقربنى أحد إلا الصراخ المجنون المسجل والذى ترسله على وسط وحدتى ووقفتى كالعذاب المصلوب .
سأخبرك .

نعم سأخبرك . أن أمى خضرة ، وأختى صابحة ، وأن أبى أبو الخير وأن جدى عويس ، ملأ الصمت بأغانيه وحكاياته ، وأن أبا زيد يحمل سيفا ، وأن عنترة يمتطى الأبجر ، وأن سيف بن ذى يزن ، يجرى فوق السحاب

على ظهر عاقصة ، وأن الشاطر حسن سيزف إلى الأميرة ، وأن على الزيبق سيظل لص المدينة الذى هو الأمير ، والأميرة ، وأعوان الأمير والأميرة .

نعم سأخبرك . وحذاؤك المصمت فوق رقبتى ، وأنا لا أستطيع أن أتحرك ، فجسدى مسجى كله فوق الأرض ، وعينى لا ترى إلا بريق النور الساطع أعلى المكان ، وضحكتك الساخرة تملأ المكان كله ، أنت يامن لا وجود له إلا فى قوائم الترقيات والعلاوات والمكافآت التشجيعية ، لأنك تضع قدمك السميكة الغبية فوق رقبتى ، وتصرخ :

أخبرنى يا كلب - وأخبرك . يا من أنت ليس بكلب - فالكلب أكرم منك وأكثر شهامة ، وأحن على الإنسان والأحبة والألفة منك ، ومن طابورك الأعمى وصيحاتك الصارخة واعتزازك المراهق بالعضلات تحت كم قميصك المحسور والشعرات السوداء تبين من بين فتحة القميص .
نعم سأخبرك .

سأخبرك . إن معلمنا الأعمى فى الكتاب قال أن . . ألهاكم التكاثر . حتى زرتم المقابر . كلا سوف تعلمون . ثم كلا سوف تعلمون.كلا لو تعلمون . . وفى أيامنا يعلم أصحاب آخر ما أنتجته التكنولوجيا الحديثة من وسائل القهر والتعذيب ما يعلمون . ياتعس معلمنا الأعمى . فقد كان أعمى . لم ير وسائل النفخ ، والتعليق من الأصابع ، والكى عند الأظافر ، وحمامات الماء المكهرب عند الأقدام ، والضوء الساطع فى العيون وتراكم ما فى جوفك وأحشائك حتى تقعقع أمعاؤك ويكاد ينفجر جوفك ، ثم يهون عليك كل شىء حين يعز عليك التبول ، وحين لا يصبح أى شىء فيك ملكا لك وحدك ، ولا خاصا بك وبوجودك وحدك . وتسألنى . هل أخبرك .

بل سأخبرك . إن أبى زرع الحنطة فى الأرض السوداء الطيبة ، وبعدها زرع البرسيم ، فزرعة البرسيم تعيد للأرض خصبها من جديد ، وجاء بجاموستنا الكسولة ومعها عجلاها النشيطان اللذان يقفزان ويجريان حولها ، وما فى المداود من البرسيم ، والكسب وعشب الحقل الذى تحبه الجاموسة ، ويعشقه البقر .

أنت لا تعرف يا سيد أن رعى الجاموسة والعجول طول النهار لا قيمة له ان لم يكن فى المداود ما يجبون من كسب وأعشاب وبرسيم أخضر حيناً ، وناشف حينا حيث لا يكون موسم البرسيم الأخضر هو السائد فى يومنا ، هل تحب الجاموسة ، أم هل تحب البقر؟ وصرخ . ولطمنى على وجهى . وصرخ ومطرق ظهرى بحذائه ، وصرخ وحطم أضلاعى بعصاه . وقال أخبرنى . قلت . سأخبرك . نعم سأخبرك .

سأخبرك . وأنتم تجمعون جسدى فى لفافة ، تحوطها السواعد القوية الفتية المدربة ، وتدفعها السيقان المفتولة العضل إلى أمام ، دائما إلى أمام ، دائما إلى أمام . حيث أنا أمام المحقق الذى يتظاهر أنه لا يرى ، ولا يعرف ، ولا يلاحظ ، وأنه برىء من كل شىء إلا الأسئلة . وحين يسألها ؟ ويدون كاتبه الإجابات ، يستريح ويزداد وجهه احمراراً وثقة ، والوجوه الشاحبة أمامه تزداد عرقا وتعباً وتعاسة . وهو لا يرى ، ثم يغلق المحضر ويقول ، إلى الغد نكمل التحقيق ثم يمضى فى رقة . وراءه زوجة وأحلام ليلة ، وربما أصدقاء وأحلام سهرة ، وربما شبح ترقية وأحلام صعود . وتعود السواعد المفتولة تدفع فى عنف ، وتعود السيقان الفتية تضرب فى صمت ونعود ونسير فى طابور ملعون ، وقد تجمعت بقايانا فى داخل بقايانا لطول الزمن المرصود . وتؤلمنا بقايانا ، ولا أحد يهتم ، يعرفون أن هذه البقايا تؤلم ، ويتركونها لتؤلم . فماذا لو أننا انفجرنا ألما ، أو تعسنا ألما ؟ أو حتى تحاشينا الألم بالصبر والابتسام . فماذا يستطيع الإنسان من صبر أو ابتسام أمام مثل هذا الألم . متعة هى عند أصحاب الابتسامات الجاهزة والكلمات المنتقاة ، أن نعيش فى عفننا ، وأن نتنفس داخل هذا العفن ، وأن نظل نعيشه ليحطم وجودنا الإنسانى نفسه . وأن نركع حتى يسمح لنا أن نتخلص منه . وأن ننظر فى ابتهال إلى الوجوه المليئة بالصحة والشباب ، المليئة بهذا اللون الأسمر المشوب بالحمرة ، والشفاة مليئة مليئة ، والعيون مزججة ، وكأن الأجفان وهى تنطبق ملونة رهيفة . والأصوات نفسها رقيقة رقيقة . ومع هذا كله نترك فى تعاساتنا ، ويصبح صوت آمر .

- لا بد أن تخبرنى .

وأهمس فى خضوع وضياع .

- سأخبرك .

وعم تريد أن أخبرك ؟

هل تريد منى أن أخبرك أن ابن عمى سباك يغير الجلدة بعشرة جنيهات ، ويضحك والماء يتدفق من الوصلة بين جزءين من الماسورة ، ويقول - يابك هـذه الماسـورة ، وهذه الوصلة ، وهذا كله يتكلف أكثر من ثمانين جنيها ، وإن كنت تريد اللحام فإنه يعود إلى سابق عهده .

- ماذا تريد منى أن أخبرك ؟

عن ابن خالتى ، ألا تعرفه هو طبيب كبير ، بدأ فى حين يبحث عن المرضى بلا أجر ، ثم وضع أجراً رمزياً - عشرة قروش للكشف باللإنسانية . ألا تعرف هو الآن يكشف على المريض الواحد بأربعين جنيها ، وينتظر المرضى حتى الفجر حتى يأذن لهم بالدخول عليه والكشف ، وهو متعب ربما كان مجهداً ولكنه الطبيب أتفهم يا سيد .
أنت سألتنى .

وأنا لا بد أن أخبرك . ولكى أخبرك ، لا بد أن ترفع الضمادة عن عينى فهى تنسينى ما أنا فيه ، ولماذا ألصقتها على عينى ؟ أتخاف أن أعرفك ؟ يا تعسى أنت نسيت صفعاتك ولكزاتك ، وهـذه الضـربات المخيفـة بـين أضلاعى ، ولكنى يا سيد لا أحمل حقدا عليك فأنا أعرف أنك مأجور بمرتبك لكى تمتهن كرامتى ، ولكى تمارس رجولتك العجفاء فى وجودى العاجز المريض المقيد المأسور ، بلا مقاومة ولا دفاع . وصاح العنف والشباب والغباء فيك .

- أخبرنى .

- قلت .

- أخبرك يا سيد ، أخبرك .

فقط أعرف أننى أحس خوفك وأشمه فى عرقك وأعرفه فى أنفاسك ، ولكننى لا أحتقرك ، فكل هـذا الصراخ والضربات واللكمات وأنا مقيد العينين ، لا تعنى إلا أنك موظف مريض تؤكد لنفسك أنك على صواب . وأنت لا تعرف ما هو الصواب ، فربما غدا من تضربه اليوم لأنه مجرم ، بطلا فى الغد لأنه أصبح صاحب سلطة . وتقف متحيراً لا تعرف ماذا تفعل . وتقول صارخاً ، لا بد أن تخبرنى . وأنا أخبرك .

- سأخبرك .

إنك شىء تافه فى حياة بلادى ، توجد وتضرب ، توجد وتعذب ، توجد وتسأل ، توجد وتنتهك الأدمية والوجود ثم . ياتعسى لك ، توجد وتحال إلى المعاش . ولا شىء يبقى إلا ما فعلت بالناس والوجود . وكل الناس أشياء حقيقية تبقى بعدك وكل الوجود شىء مستمر لا يعرف المعاش ولا نهاية مدة الخدمة ، دائما فى الوجود حتى الستين وحتى السبعين وربما حتى الثمانين ، فقط أنا أقصى عن عملى فى زهرة الرجولة والشباب أبحث عن عمل هنا أو هناك ، يكمل المعاش حتى ينتهى الولد من المدرسة وحتى تتربى البنات فى راحة وهدوء - وأنا من مزقت الهدوء ، وأنا من حطمت كل راحة . . وأنا الآن على المعاش ؟ بعد من ؟ لا أحد ممن أعرف . . كان يأمرنى فأطيع ، فإذا هو عند حافة الطريق ، لايأمر ولا أحد يطيع ، أما من يبقون دائما ، فهم يعرفون من أنا وكيف كنت ، يذكرون يدى وثقلها فوق الوجنات ، وقدمى وعنفها فوق الظهور . . وهم موجودون ، وأنا ضعت ،لاأحد يحمينى ، لاأحد مهتم ، لاأحد يعينك ، لاأحد يحميك ، لاأحد يعرفك ، لاأحد لاأحد . .

- سأخبرك .

أنا الوجود والبقاء والاستمرار ، وأنت اسم فى ملف ، وأنت لاتعرف ياتعسك . . أنت ، لاشىء يهم ، لا وجود . .

أخبرنى ياسيد ، حطمنى ياسيد ، أبصق على وجهى ، اطعن بطنى بحذائك ، واغمس كفك فى عينى . .

أنا أبقى وأنت تضيع . ألم تعرف بعد .
- سأخبرك .

أن أختى تزوجت ، وأن زوجها حين سافر إلى بعيد ، باع عرض أختى . أصبحت النديمة والصديقة ، على الشراب ، وفى الجلسات ، وعند نهاية السهرات ، لكى تأكل ويأكل زوجها . ولكى تعود ويعود زوجها ، يقبضان منك ثمن حكاياتهم عمن يسامرون ، وعمن يراقصون ،

وعمن يقاسمونهم الشراب - وربما الفراش .

أنت ياسيد فعلت هذا بها . بمالك المندول ، وصوتك العالى ، وصراخك المحموم . وأنك تعتنى بعضلاتك ، والشعرات الصارخة فوق صدرك ، وأن عندك أكثر من شقة خالية تصحب إليها الفتيات المذعورات فيضعن تحت وجودك القذر .

وأنت لا تستطيع إلا أن تكون وجوداً قذرا ، تركع تحت أقدام الفتيات المذعورات الخائفات ، لا يستطعن لك منعا ، ولا يستطعن لك عطاء ، وتلعق كعوب الأحذية ، وتسعد حين تسمع آهة الارتياح إنك لا تبغى إلا لعق كعوب الأحذية ، وتظنها آهات عطاء . ياتعسك . ليس لديك عطاء ، رجولتك ضاعت يوم مرعتها أمام الرجال ، تضرب وتصرخ وتعذب وتصرخ ، وتجلد وتصرخ ، . وأنت ضائع وسط الصراخ . لا رجولة ولا ذكورة ، وإنما أنت تلعق كعوب ، أحذية الفتيات الخائفات فإذا أنت فحل ، وإذا هن عميلات لك وللذعر العظيم الذى تضعه فيهن ، خوفاً على وجوههن ، وخوفاً على من يحببن من رجال .

وتصرخ .

أخبرنى .

وأخبرك . نعم أخبرك .

و ماذا تريد منى أن أخبرك ؟

أخبرك أننا نتشقق ، نتصدع ، ننهار . . يسقط جزؤ نا فوق كلنا ، ويسقط كلنا فوق جزئنا ، ونتشقق ، ونتصدع ، وننهار .

هل هذا يرضيك ياسيد .

أنت فعلت هذا بوجودك المصمت الذى لا يعرف إلا لونا واحداً من الحقيقة ، تلك الحقيقة التى تعرفها ، ولا تعرف كم هى قاصرة عاجزة مقيتة ، وأنت تريد أن تدفعها فى حلوقنا دفعاً . يا ولدى أنت صغير ، وما تعرفه صغير ، وليس فيها تعرفه إلا العجز والقصور ، ولكنك عارم القوة ، ونحن عجزة مقيدون ، شبابك يلفحنا بناره ، وأقدام جنودك فى ظهورنا ، وسياط زبانيتك فوق صدورنا ، والنور البهر فى عيوننا ، وأنت جاهل .

يا ولدى أنت جاهل . وتصيح .

- أخبرنى .

وأخبرك أنه حين يخلو الوجود من المعنى والغاية ، حين ينصرف الوجود إلى عبث لا معنى له ، حيث يسود السوط والرعب وأنشوطة الخناقين ، يحين نعم ياسيد . نحين ، فنحن ناس من الناس ، نحين وننحدر ، وتسعد وتلعق شفتيك وتمر بيدك على شاربك الزغب . فنحن نحين وننحدر ، ونصبح عناكب مرتجفة نشبث بالحوائط بسيقان رفيعة بالية لا تصلح ولا تقاوم ولا تصمد . يا لصيحة انتصارك ومجدك .

نعم ياسيد . نحن عند أول هبة ريح ، ننهار ونتشقق ونتصدع . ويصبح كل وجودنا العبث والضياع . ولا يصبح فى الوجود كله إلا أنت ، ورائحة العطر الفواح من قميصك ، وأنت تصرخ ، فإذا السوط على ظهورنا ، وتبتسم وتتذكر ليلتك بالأمس مع ابنة واحد منا . ثم تصرخ ، فإذا الأحذية المصمطة فوق ظهورنا ، وتبتسم وتتذكر ليلة بالأمس مع زوجة واحد منا . ثم تصرخ ، فإذا الأصابع فى عيوننا ، وإذا كل شىء أسود ، وكل دمار ، وإذا نحن نصرخ ، ونصرخ ونصرخ . وتصيح .

- أخبرنى .

وأخبرك . وهل أملك إلا أن أخبرك .

سأخبرك يافتى . أننى منذ سبعة آلاف سنة رفعت حجر الأهرام فوق كاهلى ومضيت ، ومزق السوط ظهرى فتعثرت ، ولكنى تحاملت ومضيت . ثم وضعته سالماً فى مكانه عند حافة الهرم ، حجر فوق حجر ، وبنى الهرم ، ويهوى السوط فوق ظهرى ولا أصرخ ، وإنما أمضى فى استسلام ، أرفع حجراً جديداً . ثم أرفع حجرا جديدا . . أبنى الهرم . نعم سأخبرك . وهل أملك إلا أن أخبرك .

سأخبرك يافتى . . أننى حين ساقونى وحسين وعبد الخالق وعتريس ، وعز الناس ، بالسياط إلى حافة القناة ، مضينا نحفر فى صمت ، نرفع ما نحفر من أتربة فوق المكاتل ، وتسوخ أقدامنا فى الرمل ، وتذهب إلى الحافة ، نلقى التراب ونعود من جديد ، ويمتد السوط ليدمى الأكتاف والظهور وليقول عز الناس . .

- الصبر ياولاد . .

ويقول عتريس :

- الرجال للمحنة ياولاد . .

ويقول عبد الخالق :

- الله على المفترى ياولاد . .

ويقول حسين :

- قل هو الله أحد ، الله الصمد ، لم يلد ولم يولد ، ولم يكن له كفوا أحد . وتنهال السياط ، ونرفع الفئوس ، وتنهال السياط وننحدر بالفئوس إلى الأرض ، ثم تنهال السياط لنرفع المكاتل مليئة بالرمل والماء والطين والعرق والدم . . وحفرت القناة . .

وعدنا من غير عتريس ولا عبد الخالق ولا حسين ، وصرخت أم الخير ، وبائعة ، وست أبوها . . وارتفع الصوات . . وطأطأنا الرؤوس وكأننا نحن من أجرم فى حق النساء والأولاد حين عدنا دون الرجال الذين أكلتهم السياط والشمس والرمال ، والدخان المنبعث من غلايين الإفرنج ، وأرجيلات الحاكم التركى السمين . .

وأنت تقضى ليلك بين بكائنا وعويلنا بلا عمل ، فترفع سماعة التليفون لتسلى نفسك بحديث طويل مع بنت حلوة ، تظن أنك الغد وأنك الحياة ، وأن صدرك يفتح الأفق ، وأن نظراتك العاتية تأكل الحياة . . وهى لا تعرف أن صدرك اتسخ لأنه صدر جبان خائف ، وأن نظراتك وجلة لأنها تخاف سؤال الرؤساء عن نتيجة ما فعلت فى قهر وجود الرجال . . هى لا تعرف ، فهى طفلة لم تعرف الحياة ، ولم تعرف أنك لا تجيد الا لعق كعوب أحذية النساء . . بالتعسك حين تكتشف أنك تبحث عن كعب حذائها لتلعقه . .

يا سيد أنت تريد وتصرخ وتلطم وتقول :

- أخبرنى . .

أخبرك ياسيد . . أخبرك ، أخبرك ، وسأخبرك . .

كنت طفلا تلبس السروال القصير ، وأمك تمسح لك أنفك المبلول دوما ، وتقول لك حين تريد أن تبول ، ارفع اصبعك واطلب من الأبلة ان تصحبك إلى الدورة . . نعم كنت طفلا تخاف مواء القطة ، وتخشى نظرات عجورة صبى الكواء ، وهو يكاد يلتهمك ، ويلتهم سروالك القصير الممتلىء بفخديك السميتين ، وتجرى خوفا من عينيه ، ومن يده الممتدة دائما لقرص عجزيك ، فيهتز وجودك كله بالرغبة المشتعلة فى أصابعه . .

وكنا نسير فى طابور طويل ، ونحمل الأسمنت ونصب الخرسانة ، وأولاد مرد ، خرجوا من الجامعة منذ حين قصير ، يرشدوننا أين نضع الأسمنت ، وأين نعيد الحديد الطويل ، ثم أين نصنعه لكى تكمل القواعد وجودها . . وفجأة انطلقت القنابل والقاذفات ، وهبت الرياح العاتيات ، وأكلت الرمال السافيات كل ما فينا من شجاعة وبقاء وإصرار ، ومضى الزمن ونحن نبنى قواعد الصواريخ ، والرمال تأكلنا بعض حين ، وقذائف الغدر تأكلنا كل حين . . من منا كان يعرف أن المهندس خان وأن قواعد البناء فى يد الأعداء ، وأننا نصلى النار والمتفجرات والموت بالعشرات ، لأن كلبا هو سيدك يريد أن يبنى مالا ومجدا ، وأنه فوق الكل السيد والمعلم ، وأننا ينبغى أن نموت . .

ولم تلطم خضرة ولا أم الخير ، ولا وطنية وإنما قالت باكية . .

- حسبنا الله ونعم الوكيل . .

وخرج الراديو يقول : هو عام الاستنزاف ، والصمود . .

وبكى رجل عند القمة وانهار ، وضحك رجل عند السفح وأخذ يصعد فوق الدماء المبذولة المراقة بلا ثمن . .

وتصرخ . .

- يا كلب تتجرأ على الأسياد ؟

وأسيادك ياسيد القواد ، والحفار ، وبائع المخدرات ، والمتاجرات فى الموز والدواجن ، والمحتكر للعلف والبهائم ، والمتحكم فى دنيا السجائر . . والمختبىء وراء تجار البيض ، وضياع سمك البحيرة حتى لا يصل ولا يباع ولا يؤكل . .

وصاح عنيفا صاح . . .

- قل ولا تتحايل . .

ثم ضربني بحذائه ، وصفعني بيده الثقيلة ، وأدرت عيني لأراه ، وجاءت لكزة فمزقت حشاى . . وقال ؟

- أخبرنى . .

صرخت وسط العذاب ووسط الصفعات قائلا . .

- سأخبرك . . نعم أخبرك ياسيد . .

يوم خرجنا كالسيل العرم ، كالنهر المتدفق نخوض النار والصواريخ ، وقنابل الطائرات ونندفع ، نعم نندفع إلى فوهات المدافع نسدها بصدورنا ، إلى الدبابات نهزمها بأجسادنا الحية ، إلى الخنادق نخترقها بقلوبنا ، وعبرنا وبهرنا وأكلنا الحديد والنار والرصاص . . . ومتنا ، وكنت يا سيد على مكتبك هذا تتابع صبية الجامعة ، أين كانوا وكيف كانوا ، وماذا قالوا و . . . وكيف قالوا . . .

وكنت يا سيد على مكتبك هذا . . تتسمع على أحاديث الرجال مع النساء ، وأحاديث النساء مع الرجال ، وتبنى هرما من التقارير والحكايات . . ورغم أننا متنا وعبرنا ، وصرخنا ، ومتنا ، إلا أنك كنت في مكانك تملأ الصفحات حول من منا أكل البرسيم ، ومن منا كان يأكل الفول ، ومن منا كان يعيش على المكتب . . وكم نوعا قرأ من الكتب . . وتصيح :

- يا كلب أصمت ، أو أضع حذائى كله فى فمك . .

وأصمت ، فقد وضعت وجودى كله فى فم المدفع . . ولكنك الآن تجلس على المكتب وتصيح ، وأنا أنسى الدخان والنار ومزق الأجساد المتطايرة ، كل شىء ضاع إلا أنت ، فأنت فى مكتبك هذا المنتصر ، يا تعس عبد البارى الذى مزقت قصبته الهوائية رصاصة ، فمضى يهتف بين الدماء المندفعة من رئتيه ، والهواء المتبقى بفتحة فمه ، ويقول . .

- تحيا مصر . .

يا تعسه . . مات ونسيت . . أنت أن تستدعيه فى مكتبك . . لتسأله ماذا يعنى بمصر ، وما هو مصر ومن هى مصر ؟

وأنت الحكم . . يامن لم تكمل دراستك الثانوية إلا بصعوبة ، أنت أنت من تسأل عن معنى مصر ، وما هى مصر . . ومن هى لك مصر ياسيد . . وتصرخ ، وتضرب الأرض بقدمك ، وحذاؤك الثقيل يكاد يخترق رأسى وعقلى . . وتقول . .

- أخبرنى . .

وأخبرك . . وهل أملك الا أن أخبرك . .

وضعت فى متاهات المدينة ، وفى مسارب القرى والنجوع ، ولم أعد أوجد أبدا . . لم أعد أوجد . . إلا أمام الجمعيات الاستهلاكية أقف فى الطابور على أحصل على علبة سجائر أو نصف كيلو لحم ، أو بارقة أمل فى عشرة أمتار من الكستور . . ضعت ياسيد . . نعم ضعت ؟ أمى تقول لا بد أن تقف فى الطابور ، والزوجة تقول/طابور الفراخ طويل ، وأقف ، وأقف ، ولا أستطيع إلا أن أقف . . وفى الليل آكل ماء لزجا به مزق من لحم ، لا أعرف له طعما . . وتقول زوجتى هذا لحم الجمعية المجمد ، أحمد الله أننا حصلنا عليه ، غيرنا لم يستطع ، فكل واسكت وآكل وأسكت ياسيد . .

قالت أمى . . أعطينا جزار الجمعية ما فيه القسمة . .

وقالت زوجتى . . كان ينظر إلى فى الطابور ، وفى عينيه لغة أفهمها ، وحين وصلت إليه . . فضلنى على كل من فى الطابور وأعطانى هذه القطعية من اللحم الجيد . .
وآكل ، وأغص ، وأسكت . .

وتصرخ أنت فى عنفوانك :

- أخبرنى ، وإلا ذبحتك . . فأنت تريد قتلى أنا . . وأنا أريد ذبحك أنت ، فإما أن تقول وإما أذبحك ، وقلت . .

- أخبرك ياسيد . . واذبحنى ياسيد . . فليس لمثلى ثمن . . اذبحنى وقل مر من هنا وعبر . .

فلديك الأمر أن تضرب كل من يمر حولك ويعبر ، أعطوك الأمر . .

فأنت ياولد الشرطى والنائب والقاضى والجلاد . . فقط كل من مر بك اضربه . . واقتله ولا حرج .

- لا تصرخ فى أبدا . . أخبرنى . .

- سأخبرك . .

الأولاد اختبأوا فى المقابر والجبال . والرجال اختبأوا فى البلاد البعيدة ، وفى صمت دائم مخيف . . وتتطاير الكلمات ، لا الأولاد استراحوا ، ولا الرجال عادوا . . وكل شيء مصمت رهيب . .

وصحت فى عنف وقسوة :

- كل الناس فى قبضتى فى السجن ، ساحتى وملعبى ، والناس عبيد رحمتى ، أخبرنى أو أدمرك . .

وقلت لك . .

- بل سأخبرك . .

وقلت فى عنف الصولجان والسطوة . .

- لابد أن تخبرنى وإلا أدمرك كل المواقع فى يدى الآن ، وإن لم تخبرنى مزقتك فأنت وكل شيء ضدى ، ولن أتردد فى أن أقتلك ، أمزقك ، فقط أخبرنى ، فورا ، لابد أن تخبرنى فى الحال . .

وهل أملك شيئا ، لابد أن أخبرك . . فى خوفك المذعور ، ولابد أن أخبرك ، فى رصاصاتك تصيب من هم معك لابد أن أخبرك ، فى عتهك هذا لابد أن أخبرك ، فأنت الآن تخاف وتخشى ، وحين يصيبك الرعب فأنت تضرب فى كل اتجاه ، حتى أنت لا تعرف من تضرب ، ولماذا . . ولكنك خائف ، وأنا أحس خوفك فى صوتك ، فى صراخك ، فى توتر عضلات ذراعك المفتول ، فى هذه الشعرات المتقززة فى صدرك ، فى أنك برغم كل العطور . . تظهر برائحة الموت تحيطك . .

سأخبرك . .

نعم ياسيد سأخبرك . . إننى رغم كل شيء سأقتلك . . فأنت لم تدع أمامى طريقا إلا أن أقتلك . . .

- وأخبرك . . إننى فى وسط أمنك أقتلك ، أنت ياسيد تحديت رجولتى عبر السنين منذ سياط خوفو ومنقرع ، ومنذ شق القناة وتحدى أسطول الحلفاء فى نفارين ، ومنذ صرخات الشباب فى شوارع القاهرة فى وجود سعد زغلول والنحاس ، ومنذ أمل العهد فى ثورة عبد الناصر ، وضياع كل شيء عند هزيمة مايو . . منذ ساعتها أعرف أنى سأقتلك ياعفن الأمس ؟ وسخرية اليوم . . سأقتلك . . وأرد رصاصك إليك . . وأخبرك . .

- وأحب مصر ياسيد . . وهى التى تقتلك . .

وسأخبرك . .

إنك زائل ، ضعيف ، وإنى حين أبحث عنك لن أجدك ، فأنت اسم ضائع وسط السجلات والأضابير ، وقيل لى إنك أصبحت على المعاش .

أخبرك . . ولكن من يسمع . . من يعرف أننى حين أخبرك أقتلك . .

سأخبرك . .

نعم سأخبرك ، حتى وأنتم تحيطون ذراعى بأيدكم الصلبة المدربة ، وتلصقونها بجنبى حيث يهتز قلبى فى رعب الخوف .

ووجل التعاسة . .

سأخبرك . .

القاهرة : فاروق خورشيد

قصة

زليخة أبو ريشة | الأَمَةُ تفتح الباب

إنّما أساقُ إلى فِراش المواجع سوقَ الإماء . .

قالت ذلك فى نفسها وضحكت بمرارة . . سوق الإماء !! وتذكرت دانتى وهو يناجى بياتريس : «إنّما الشوق حرّكنى فجئت إليك» فقالت له : وماذا ضرَّك لو قلت «حرّقنى» ؟؟

صَحتْ من لحظة أوشك فيها هدبُها أن يغفو تداعت فيها أحلام بعيدة جداً . وانزلقَتْ إلى حافة الواقع فقابلته بتوتّر . هاأنذا اليوم أمة بين الإماء .

تذكرت جدّتها السيدة ، متربّعة فى صدر (منزولها) وتحت خفّها تمتدّ سجّادة عجميّة فاخرة ، وامرأة تغطّى رأسها بنقاب أبيض سابغ قد نكّسته أمامها ، ووضعت على صدرها كفيها كمن فى صلاة . . . . تساءلت الطفلة فى نفسها : لِمَ يفعلون ذلك أمام جدّتى ؟؟ وتسللتْ إلى الغرفة المحظورة على الصغار العابثين ، وهناك غرقت بين أكداس المرئيات الفاخرة . . . . ثريّات كريستال لامعة ، وخواب خزفية موضوعة فى الركن ، وحشيّات مخملية مقصّبة ، ومدفأة حديدية غريبة الشكل ، وخوان مصدّف مكسور الساق ، وطنافس وثيرة مرتّبة فوق بعضها ، وهَرَم من المرئيات اللامعة مثل عيون القطط فى عتمة هذه الغرفة الغسقيّة .

- يا هبة ! . .

سمعت نداءً شاحباً . . . هى (ماما) تناديني لا بأس . . . لأتنعّم بملمس هذا القماش اللامع . . ومدّت كفّها بتوق إلى مرتبة لا يتجاوز ارتفاعُها طولها كثيراً . فأعجبها الملمس فغررت كفّها فى باطن الفرشة ، وأخذت تكرر ذلك حتى أحَسّت بجبل الفراش يتحرّك . . . وعندما علا صوتُ أمّها للمرة الرابعة تناديها ، كان الجبل يهوى ويتكوّم قريباً جداً منها ، ويوشك أن يغمرها ويدفنها تحته . وعندئذ فقط تنبهت إلى أنّها وقعت فى خطأ جسيم ، إذ دخلت المخزن . فتسلقت التلّ الصغير بهدوء ، وتمددت على أعلى فرشة فيه مخفية وجهها نحو الحائط ، وقد أصمّتْ أذنيها عن سماع ذلك النداء الملحاح الذى سرعان ما تحوّل إلى صوتٍ مذعور ، يبحث فى كل ركن من أركان البيت

***

سمعت صرير الباب الحديدى ، فارتفع فى صدرها نحو حلقها وعينيها بخار خانق . . . الآن ستساقين سوق

النعاج . . . ضحكت هذه المرة بمرارة لأنها قدرت أن تصحح العبارة فلا تقع فى تشبيه نفسها بنفسها ، فقد كانت ستقول بسوق الإماء . . وتذكرت دروس القرآن فلدغتهاذِكْرى أخرى يوم أرسلها أبوها وأخاها الأكبر فى الحى المجاور ليدرسا العربيّة عليه . قال لعلم الدين البقاعى العجوز وهو يوصيه على مسامعها :

- سلّم على الشيخ ، وقل له هذان ولدا الأمين ، يعهد بهما إليك مثلما فعل جدّه من قبل عندك . . . فلا تميّز بين يونس وهبة فى شىء .

سارت الأقدام الصغيرة على بلاط الحىّ . وسمعَتْ قرع عصا عمّى علم الدين وهو يتوكأ عليها ويهمهم : «ترسل ابنتك إلى الشيخ . . . حرّ . . . لكن أن تعامل معاملة أخيها فذلك شىء لا أفهمه» .

- ماذا تقول يا عمىّ علم الدين ؟؟

- لا شىء أيتها المدلّله . . . !

***

انتفضت من عينيها دمعة كبيرة بحجم العالم . فمسحتها كفّها المشقق ، ونشفت الدموع الأخريات . وقامت مسرعةً إلى فراشها تندسُّ فيه ، قبل أن تسمع الباب الحديدىّ الذى فتح ، قد أُغلق وأُحكِمَ رتاجُه

- أين أنتِ ؟؟

علا صوته الغاضب . . .

وعندما رأت نفسها مرتفعةً فوق بضعة مرتبات والظلمة حولها مخمليّة ذهبت فى إغفاءة ناعمة ، مثل هذا الأطلس اللذيذ البرودة . . .

- يا هبة . . .

ارتفع الذعر أكثر واتضحت نبراته وخفق أهل البيت بين الحجرات ، واضطربت الأحذية والقباقيب والأخفاف على رخام القاعة الكبيرة

- هبة . . . هبة . . . هبة !!

ولم يعثروا علىّ إلاّ بعد أن سألوا عنى الجيران ، وأرسلوا من يطلبنى فى الحارة ، وفى بيت عمّتى الكبرى . . . فقد دخلت (عريفة) إلى بيت الخزين تعدّ مصابيح الكاز قبل المغيب ، وعندما رأت المرتبات أرضاً شهقت ، ثم ما لبثت أن أخذت تحاول ترتيبها وعندما حملت الأولى ، وناءت بما تحوى ، رأت الأعوام الأربعة ممدّدة ناعمةً بنومة وادعة مثل ربيع بحرىّ . . . .

- يا حبيبتى .

همت علىَّ وانتشلتنى . يا عفريته . . . يا ذات الحيل والدهاليز . . .

***

- أين أنت . . . ؟

وتكّورت فى فراشها ، وأغلقت عينيها ، توُهمها أنّها فى حلم .

تجشأ ، وفتح باب الغرفة ، وأضاء النور ، وأخذ يخلع ملابسه ، فتح الخزانة ، وعبث فيها قليلاً . . فرفعت الغَلّة والأوراق . . أقفل بالمفتاح ، ووضعه فى مكان ما لم تستطع تمييزه . .

- قومى . . . . أحضرى لى العشاء . .

شدّ اللحاف من فوق رأسها ، فظهر ساعدها معقوداً فوق أذنيها وعينيها : «حتى لا أسمع ولا أدرى» ، قالت فى نفسها .

- هيّا ، قومى . . . إننى جائع . . ماذا لديك للعشاء ؟!

نظرت من تحت ذراعها إليه ، فلم ترغير قدميه ، وهو يرتدى منامته . .

- لا تتظاهرى بالنوم . . أعرفك جيّداً .

شدّها من ذراعها فازدردت ريقها ، وقفزت :

- ماذا تريد ؟ أرعبتنى . . . ماذا تريد ؟؟

- العشاء . . . . يا غزالتى العرجْاء . . . .

وضحك للسجعة . . . وبرغم إيلام الوخزة تذكرت دروس القرآن . . . . يا ألله . . . . كم كان ذلك شذيا . هبّتْ ريح بحر ، وحديقة ليمون مزهرة ، وياسمينة جدّتها المتسلقة حتى شبّاكها العالى .

وجرّتْ نفسها بفتور إلى المطبخ فتبعها . وضعَتْ صحن اللبنة فمدّ كفّه إلى كتفها . . . وضعت صحن السلطة فتقدّم إلى صدرها ، وضعت صحن الزيتون فغمزها فى خصرها ، فانتفضت فجأة ، وحدجته بنظرة غاضبة . .

- تعالَىْ . . . . ألا تعرفين ما أريد ؟

مدّت يدها إلى صندوق الخبز فأخرجت منه اثنين ، فلحظ ذلك وقال ضاحكاً :

- اجعليها أربعة . . . . حظّى من الدنيا أربع !

حملت الصينية إلى الصالة . . ووضعتها فوق منضدة قصيرة القوائم ، وسارت متناعسة إلى غرفتها .

- (لأ) يا روحى - قال ساخراً - ليس الآن . . . . تنتظرين هنا . . وقالت فى نفسها : نعم تنتظر الأمَةُ سيدّها ، حتى يشبع ويتجشأ ويكرع كوب الماء مع ملعقة العسل . . . ويأتى إلىّ فيمزّقنى نصْفين ، ثم يسقط فى غطيطة . .

جلست على مقعد بعيد . وقد ضمّت كفّيْها على حضنها ، ووضعت تحت عينيها المستغرقتين صورة أبيها ، فتذكّرت عباءته الدمشقيّة المقصّبة ، وإطراقته فوق كتابه قرب نافذة شرقية كان نور الصباح ينبعث منها متدفقاً .

أخذت تحدّق فى لون عينيه . رأت زرقةً متماوجة مع أخضر عسلى ، وبقايا عقيق من جبال الحجاز . وتذكّرت أنّ ليد أبيها سحراً خاصاً ، فوضعتها تحت ناظريْها تتأمل مساماتها وعروقها وتعدّ النمشات المنثورة على ظاهرها ، وتتأمل الأصابع الطويلة الناصعة البياض . الأصابع التى لا تتشقق ، ولا تتحوّل ، ولا تنتفخ ، ولا يعتريها غير حال الكمال الأكمل .

فكّرتْ فى نفسها : أكمل رجل على وجه الأرض هو أبوها ، فغصّبت بدمعة أخرى ، ولكنّها حارة حنون مشتاقة . تدفّق معها حنين صامت مشرئب معتوه . . . . فارتفع نشيجها . .

قطع مضغه الصائت :

- ما بكِ ؟

لم تُجب . . . وسارعت إلى وجهها تمسحه بطرف كمّها ، والتمسَت منديلاً حولها فلم تجد ، فاسترسلت فى إجهاش مرتفع .

- ما بك ؟!

- لا شىء . . . تذكّرْت أبى . . . .

- تتذكّرين الأموات وأنا آكل . . . سدَّ الله شهيتك !

وقذفَ بقطعة الخبز ، ودفع الصينية أمامه ، وقام إليها وأمسكها من ذراعها :

- قومى ! . .

نظرت نحوه بابتهال .

- ليس الآن . . .

- قلتُ لك قومى . . .

- أرجوك . . . ليس الآن . . . إننى متضايقة . .

- تعالى أذهب عنك الضيق .

- أرجوك . . . هذا لا يذهب عنى الضيق . . هذا يزيده

وشدّها من ذراعها وسحبها ، فقاومته قليلاً ، ثم أغمضت عينيها وأذنيها وحواسها جميعاً ، وهى تغرق فى بُحَيْرة الطين الآسن .

***

لم يكن الليل عليها هيناً ، فقد أخذت تستجيب لندائها المحزون كلّ الصور العزيزة الغالية التى تحتفظ بها فى (ألبوم) ذاكرتها . . . فتقلّبتْ . .

نام صوته فجأة :

- اريد أن أنام . .

- ماذا أفعل ؟؟ التقطت أنفاسها وكتمتها .

ماذا أفعل ؟

تكوّرت أعوامها الاثنان والعشرون مثل سلسلة كوّمَتْهَا قبضة حديديّة . كان ألم مبرّح يضغط على حنجرتها ، ويلمع فى مكان آخر فى جسمها . ومع ذلك لم تجرؤ على التأوه . . . كان سيخطف وسادته وملاءته وينطلق فى اتجاه غرفة الجلوس ليبتعد عنها ، لاعناً اليوم الذى ر آها فيه .

كان البحر هائجاً ، وكانت فردة حذاء أخيها تذهب مع الموج فتصيح بجدّها أن يلحق بها . فيضحك ويشير إلى الموجة : أعيدى الحذاء أيتها الموجة الشقيّة . . . فتعيده دون أدنى تلكّؤ . . .

ذهلت الأعوام الأربعة ، واستدارت العينان ، وانقذف الجسد الطرىّ فوق فردة الحذاء حتى لا تسرقها الموجة ثانية . . . فتلوّثتْ ثيابها بالرمل المبلل . وامتدّت كفّها تمسح عن ثوبها وهى دامعة العينين فما تقول لأمّها ؟ ولكن جدّها الساحر همس للرملات أن ينزلقن عن ثوب المحبوبة ، دون أن يلوثنه . . ففعلن .

ومدّت كفّها تمسح عن وجهها وشفتيها أثر قبلة قسرية وتمتمت : يا رب ساعدنى !! وأخذت تتسلسل صور وتنبثق معالم قصيدة فاشتهت أن تكتبها الآن حتى لا يذهب بها صباح الغد ولكنه سيستيقظ وسيثور . فجأة لمع ألم حاد فى وسطها ، فمدّت كفها ، وشدّت بقوة ، وتأوّهت .

- أووه . . . . وبعد . . ؟ . . هل محالٌ أن أهدأ فى هذا البيت ؟

أحسّت بالألم فى وسطها قد تحوّل إلى نار مستعرة فى صدرها ، وغلى شىء فى رأسها . . . . دقيقة مرّت كثيفة الأحداث ، كأنّها شهر من التأهّب والاستعداد . . . اختصرت كلّ ما تذوقتْه فى حياتها من حلو ومرّ . . . ماذا ؟ هل جئت لتكون نقمة الإله لذنوبٍ لم أرتكبها ؟ تصاعد البخار إلى أعلى طبقة فى رأسها ، وأحسّت به ينفذ من أذنيها وعينيها عندما فتحتها . . . وتخايلت لها أحاسيس الغضب مجسمة فى العتمة ، فنفضت عنها الغطاء ، وعتفت فى صمت الغرفة المعتم :

- أجل . . . هذا البيت لن يكون بعد الآن للهدُوء . أجل . . . سأجعله محالاً لك أن تهدأ فيه . . .

وقفزت من السرير ، واندفعت نحو المكتبة ، فأحضرتْ بضع أوراق وقلماً ، وعادت إلى سريرها ، وأضاءت المصباح واستندت إلى ظهر السرير تكتب . . . وقال وهو يضرب كفّاً بكف :

- لا حول الله . . . أكيد جُنِنْتِ . . . أكيد جُننت . . .

أماً هبة . . . فلم تسمع . . . كانت قد فتحت بوابة الحُلُم والغضب . . ودخلت عالماً فسيحاً تتجوّل فى صوره ، وإيقاعه بحرية وانطلاق . . .

***

عمّان : الأردن : زليخة أبو ريشة

قصة

سوناتا لشجرة الخريف

أحمد المديني

لم يكن بيني وبينها أي حديث ، ولا اتصلت صلة قربى أو صداقة . كل ماني الأمر أني حين جئت وجدتها ، هناك ، في مكانها لا تريم . يحدث أن تتلفت شمالا أو يمينا ، ويحدث أن تتمايل في مايشبه الحركة دون أن تتحرك ، ولكنها تظل هي هي : جذعها راسخ ، وفرعها في السماء (وأى سماء) ؟ ! . تملأ العين ، ولا تتسع لها النظرة . حين يذهبون ويجيئون ، يحبون ويكرهون ، تهتز بهم المضاجع ، تنعرج الطرقات ، لا يختل ميزانها هي ، ولو أنها . . بلى لأنها في منعطف الطرقات .

حين شهقت أول الأمر ، وأنا اضع حقائبي ، وكنت من قبل قد حزمت أمتعة اللا عودة ، جاءتني منسابة على سلسبيل نظرة والهة ، فذكرتني بالكآبات القريبة والبعيدة ، ثم ما لبثت أن تسلقت جسدي ، حولت عظامي وأطرافي سلاسل وسلالم . حين غلى دمي اختلجت فيه . ثم حين عطشت تهاوت إلى سعيا . من أين لي أن أدرك المنبع أو المصب ؟ واختلجت في دمي . وكلما طاف بخاطري أمل الخطاب وجدتها لا هي تقبل ، ولا هي تدبر . كائنة وساكنة ، ومسكونة ، ولها في كل الحالات صلات . (تمعن في وصلها حين تشارف العين وتنسكب النظرة . ثم ترتد محجمة تقطن أليافها إذ تراك لا ترى إلا أن تراها ، فيها هي دوما مفتحة العينين ، وإذ تسطع الشمس تنغمر بالضياء يهدهد عودها الطرى قبس ارتعاش ، وجذعها هو هو ، ورعشتي المتسللة بين الألياف ، أيهما يقود وأيهما ينقاد . وإذ يهبط الظلام رويدا رويدا ، نبحث ، معا ، عن المساء . ونعرى في المتاه .

*

ليس على أن أبدأ بالتذكر ، فأنا أعيش الحلول الآن ، وهي ذي الأشياء تحل فيّ واحدة واحدة ، وبدل أن تركض على ذاكرتي ، أو تصطفق بجسدي المتوله بشناعات الانقباض أو الاتصال ، بدلا من ذلك لا تحتاج إلا إلى قليل من الوقت ، وكثير من القدرة على بشاعة الزمن ، لنقفز رأسا إلى المغسلة إما رغبة في القيء ، أو التمضمض ، أو وضع الرأس تحت وابل ماء مثلج ، كيما يتوقف نغال السنوات الثلاثين ، او نتدافع سوية نحو الحمل المتكدس ، ونبدأ في ترتيب مالا يرتب ، وتدشين الزمن المغربي .

تكون هي ، عندئذ ، وربما قبلئذ ، سيدة وسائدة . قد عصفت بالحنين ، وما ارتجت تحت عصف الريح إذ هبت مؤذنة بالشتاء ، كائنة وتكون . تكون في الطابق الخامس ، والشرفة مفتوحة عليها . ماكانت النظرة

لتطولها ، ولو أنها ، فى السفح ، هنـاك ، وطيئة ، حتى لتكاد تهمس بشىء ، وليتخيل أن أجساما لا مرئية جاثمة عليها ، تمنعها من الكلام - وفى كل ما مضى كانت بليتى البـوح ، واستيضاح خيـالات النهـار ، وتحسس جلدى لمسامه كيف هى مفتحـة لكل ذاك الصهـد . ناتئـة على مشارف التناقض الغامر . لم أبدأ . هو البوح بليتى . إذ تسمعنى توشك أن تنهض واقفة وهى واقفة . أكاد أرتد بحملى إلى الخلف . أجدنى مع الحركة المتشنجة ، وقـد وخطت شعرى إلى الجذع الممتد بعيدا مذَكّرا أو مذكّرا ، بم ؟ كيف ؟ ولـه ؟ ما أفـزعتنى قط ظلالهم الشـاحبة ، ولكن عز على أن تضيع علينا معا ، الرجفة ، أو أن أفقد حلولى . . ثم نظل بعد المتاه ، ثانيا ، فى العراء الأول .

*

مـاذا يعنى هذا الحمـل وهذه الحقـائب ، والصناديق المكومة حولى . فهل يتحول ، يتقلص العمر ، والشهوة الخارقة على مفرق السنوات إلى مقياس واحد هو مقياس الحجم والكتلة ، الكلمات البكائية التى تزلـج حلقاتنـا وقلوبنـا ، المثخنـة بهـزائم سنـين ، لا تعنينى ، الآن ، مطلقا . ولشد ما أمعنت فى سحقهـا ، والانفلات منهـا لتطل على كل مرة ، وكأنها تشير على أن تعال ، أو لعلك سوف تؤوب إلى سريعا أيها المبتلى . ومن ثم حزمت أمرى على وقف السيولة ، وتجميع الذات والأشياء فى الكثافة . وحـين نظرت إلى الجـدران ، والاسطوانـات ، والأوانى المنزلية ، وعينى طفل حارسة العمارة الباكيتين ، تنفست من شراشف وأغطية السرير رائحة الأجساد والأعاصير التى مـرت من هنا ، أو تـركتها فى أحيـاء أخرى أمست شاحبة . يأبى القلب أن ينفرط لشىء ، وتضرب قدماى ، بعنف ، على أرضية الغرفة ، وتهتزان ، أحيانا ، مثل ركزة الشيخان أو النساء الزهوانيات ، عندنا ، فى أولاد حريز ، مما قد يثير ثائرة جار فـأر يكون ، وقتهـا ، يركـز فوق زوجتـه ، ويوحـوحـان فى سبيـل الاكثـار من البشـريـة المغربية . ثم لا يعلم أحد كيف تتلبد جنبـات الشقة ، بغرفها ، وممراتها الضيقة : سماء فى الـدخان ، وتقـاطع قهقهـات ، أو نشيـج يـدعى الغنـاء العـربى يـأتى من الغراموفون ، يثير الحمية فى الألياف ، أو يتسلل بطيئا ، لكن دافئا ومسكنا مثل حقن المورفين . وأراهم كما أرانى نتداخل فى الممرات الضبابية التى يصنعها غيم الدخان ، والأنفاس المحترقة ، وما يصعد من جهنم الجسد شهـوة وجنونا . ويكون علينا أن نتلو بياناتنا الخاسرة لهزائم تنسب إلينـا ، ونستعد المـرة تلو المـرة . للجـدبـة تلو الجـدبـة « وأراسى وما داز عليك وباقى » ، ونكون قد تركنا لسوانا أسرار ومفاتيح غزو العـالم ، والسيطرة عـلى الشوارع ، والمقـاطعـات ، وعصـاب تغيير المعمـور فى عنـاوين الصحف . هى ذى الحقائب قائمة قبالتى ، وأنا قائم قبالة الجـدران ، والبحر ، (آه يـا إمّيمق البحر) ، وجسـدها الفارغ مثل أول نخلة عـلى مدخـل مراكش . قـائمة ، خارجة من قبو ، طالعة من عصف أو قيامة ، أو ربما هو زلزال يحدث ، الآن ، أولا يحدث . . . ويكون علينا بدء تفكيك المحال .

*

فى موضعها ذاك ، وجاء الليل ، ولم تخاطبنى ، كما لم أكف فى مـراقبتها ، هنـا ، من موضعى بشـرفة الـطابق الخامس . فى الأيام الأولى للقائنا المتباعد ، أحسست أننا نترامق خلسة ، وأنها ، حتى وهى فى الأسفل ، توجه منها عوينات دقيقة وقزحية فى آن . لعلها كانت تتسلق الجدران أو تخرج من طقس وضع يتشيأ ، ولكنا لم نكف عن الترامق فبصرى وأنا أقفز من المترو جريا ، قافزا فوق الأرضية ، ومتقافزا عبر صدور ناهدة ، وأخرى تفرخ ، ثم ينشد إلى مصعد العمارة ، وهوب ، رأسا إلى النافذة التى تتضبب بالنفس الفائر . وترى ممشوقة ولا مبـالية ، متهـادية ، سكرى بأرديتها الصفر ، ثم تلك الصفرة الفاقعة التى ما أحسب أنها توجد إلا عندها ، بما تثير من جاذبية تلك التى تجعلنى أغـار عليها من نفسهـا ، أو ربمـا كنت أغـار من الشمس والقمر إذ يتناوبان إكليل غار على خصلاتها الفوقية فيها الجدران ، هنا ، عارية إلا من ذكريات أمعن فى كتم أنفاسها ، ووجهى الذى يأخذ له عشرات الانعكاسـات الشبحية منطبعا بين الخارطة ، والندب ، ولحى غابـوية لا تعرف سوى أن تكتسح وتكتسح . ثم حـين أشارف النافذة ، وأراهـا هناك استـدعى الخطاب ليتـأبى على . استنفر صمتها الذى شرع يشحذ على وريدى ، وإن كنت لم أبصر الدم فـوعدى عمّ الأفـاق . وفى الانتظار تقـوم قيامتها هى ، تتجنح وهى رابضة ، تصعق بغير هدير ،

بغضون الطرف إذ تتوهج فى أبصارهم . وحين يألف الجميع الصمت ، ويستكنون إلى العادة والوقوف فى الطابور من أجل الخبز ، أو السيجارة اليومية ، أو دفع أقساط الضمان الاجتماعى ، تبدأ هى فى الدمدمة ، دمدمة ، دمدمة . . . يفزعون من نومهم ، ويفزعون خلف أغطيتهم ، وعند اصطفاق أعضائهم الجنسية ، يأخذهم الخوف والفضول ليظلوا مبتعدين ، فتكون هى مكانها لا تريم ، متهادية ، مسترخية فى أرديتها الصفر ، فيما الظل الليلى حولها مفروش بالدمدمة .

هل أقول لها إن الأيام تكالبت علينا فأفردتنا قصيين ، أم أقول لها إن صمتك المعجز ، وشموخك هناك ، لن يصمد إلا بصمود دوختى بك ، ويكون علينا ، بعد مظهر التفسخ ، أن نسعى معا ، نحو محالنا .

*

وجلسنا ، نحن نجلس ، ونستدعى حديث الطقس ، ونقول : إن الشمس ساطعة اليوم فى باريس على غير العادة . وكان على أن آكل من فاكهة احتياجى ، وتتلمظ بين شفتى بقية سكرة البارحة - ها إن الشمس صاحية اليوم ، والجو صحو ، وعلينا أن نظل محتفظين بكل الصحو ، حتى ولو قعدوا هناك بين المكاتب ، وخلف الكونتوار ، وعلى أصداء فرقعة المترو يحكون عن متع العطل الفائتة . وهن ، هن إذ يكففن عن تأبط أحزمة الكلاب السامية . . يخترقنى ضوؤها ، فترتعش المسافة بينى وبين الوطن المنقاد ، لا أكاد أستجمع صحوتى ، فأهبط فى قرار عميق ، أو لعلنى صاعد للتو من جذبها ، وأسأل ماذا يكون ؟ وعلى حينئذ ، وكلئذ ، أن أواجه من جديد طرقات الكلاب !

منذ البداية ، وعلى هاجس رحلة الصعلكة العربية ، طامنت نفسى بأن أترك لعالم الأشياء أن يطرق خطوتى منذ الآتى ، وكفى لهاثا خلف هذا العالم السائب . اعتصرت ما تبقى من أعضائى ، وهنت ، تلبدت بأسمنت الزمن الذى فات يخترقنى . ولم أكن أعول نحو أى لحظة على الانتظار لما يسحق بقية العمر . وكان على ، وأنا أستجمع اللحظة والجوهر والهالة وبعيدا عن تهافت الرعشات الخفيفة ، العابرة ، وما إلى ذلك من سعى فى البلاد ، وأجنحة قصت ، ومشاميم كانت أعلاما وطنية على صدرى - كان على أن أشم رائحة أمى مثلما يخرج جسدى منه جسدى . بين الصحو واليقظة ليبحث عنه جسده . . . وها هى ذى الآن واقفة قريبا منى ، أو هو الوهم ، أو هى الحقيقه لصقى :

سطعت شمسنا أو أوغلت فى العتمة مسالك الليل . حل الحصار . التفوا علينا ، حولنا . ولم نكن لنخش شيئا لنستتر على عشقنا ، فتحت النافذة ، لا هربا من خناجر نظراتهم ، ركزت فوق بلاط الغرفة ، فككت وثاق الذاكرة ، واهتاج بداخلى صراخ كأنه آت من الأبد . صرخت مذبوحا بصوت قربانى : إنى أعشقك ، أعشقك ، أعشقك .

فزعوا ، تراجعوا ، وبدأوا يقشرون الكلمات كالفستق الحلبى ، وكنا بقدر ما نقترب نبتعد ، وبقدر ما نبتعد نقترب « ويكون أنى حين ألقاه أضيعه »

*

لم أفلس إذ توزعتنى الأشواق كلها ، ولم يعينى ترحالى بين الأجمات ، ولكنى فى لحظة هجس فى دمى السؤال . وتلعثمنا ، معا ، فى الحيرة المبيتة . قلت سأتذكر المدن العربية ، وسأطلع ، بعد ، خارج الأزمنة العربية . وتقول بيروت أوَلاَ يكفيك شىء بعدى لتأتيك الشام . فى يقينها تستمتع بحيرة خادعة ، تستطلع الحاضر ، والزمن الماضى ملك ، بل يختل لوقع الخطوتين : واحدة فى الرجع ، وثانية فى التراجع . من يملك الزمن المستحيل ، كدت أقول : قالت : ها قد نلت مبتغاك من الشام . اختفت الغابات التى حلمت بها أو لعلنى ارتديتها بين الزمنين ، وتراجعت دمشق كما الرباط ، سراب . لحظة ، خطوة ، انفتحت أبواب الهيكل ، نظرة ، فى الاختلاس أنت تلقى بعمرك . يلتقى الكوكبان ، يسطعان ، تسطع النجمة وحدها ،هى تسطع ، آه ما أجمله الكوكب حين نوّر ، لكنه ما لبث أن اختفى . ولقد رأيتها أو شبّه لى . لقد رأيتها . النظرة تلو النظرة . لم يكونا للتوازى ، فهذا الاحتراق إذ يحتفل به الطابق الخامس محجة افتراق - وكن جميلات ، وكن تافهات ، ولكنى كنت أخترق المساء بأحلامى . ثم إليك أنت التى فى البعيد تسترت على شهقاتى ، ولم يأونى فى الأخير سوى بلل البكاء - هل

تسترجعني بيروت ؟ المدن كلها تحتمي بالذكريات القريبة أو البعيدة . وحين ضمّنا فراش مددت يدا مجرحة بصهد ما فات . تراجع الوطن العربي المزعوم . هل حلمت بالوقت الجسدي ام افترشت إلى طريقك خسائر السنوات التي انسحقت بين أضلعها . أنت ما كذبت البصر ، فاللحم الحار ملء القبضة . ولكنها ، وهي واقفة ، مسترخية ، غائبة ، أم لعلكما إذ تغمغمان في الغابة المنسدلة إنما توغلان في احتراق الوهم ، وتصيد رجع الذكرى لقاء عناق المستحيل . أيكما الوهم ؟ أيكما نقيض الحقيقة ؟ وإذ لا يعني السؤال شيئا يكون أنكما من نسل الخائبة ، يكون أنكما تجدفان في المحال !

*

الصوت لها والجسد لي ، ثم نستعير بعضينا مادمنا قد دخلنا حساب التوقيت التبادلي ، ثم نتبادل بإشارات تلاقح الصمت على محك الوحدة القاضمة . ونحس حين نخرج إلى الشوارع ، ونفطس أنفينا على الواجهات المغربية ، ثم نخرخر ببعض الكلمات : صباح الخير ، مساء الخير ، عفوا ، أرجوك ، لا تهتم ، كل شيء على مايرام ، وإنه برد يفترس . أوه ، ما أعذب الشمس اليوم . أوه الطقس ، الطقس . حين نفعل ذلك نكون قد تعمدنا الانغماس في تآكل يومي مع ما حولنا ، مادام هذا الضجيج المتضخم لا يدفع سوى نحو مزيد من الاستهلاك ، ونحو اشتعال الرغبة المضادة .

. . . . ونتعب ، إذن ، نتعب ، ولسوف تهوى أقدامنا ، وتسوخ قليلا ، قليلا بين مسافة هي البدء ، وأخرى أول الطريق ، ويكون الألف الأول قد تراجع قبل أن يستقر في مساحة الضياء . ويكون أن الظل حولها قد أجهض . فها عودها يضمر ، وشموخها يكبو فيها القامة الفرعاء ، بصفرتها الفاقعة ، وزهوها المنتشي ، تتكاءب . وبانغماري فيها لا أكف عن البحث عنها ، هل هذبتها الشوارع ، أم ذوبتها المحاليل ، أم هو الطقس ، الطقس ؟

لحظة ، لحظة . موتا ، موتا . هو ذا وضع اسمه التلاشي . العيون تنطفىء فيها الرغبة ، والجدران تتأمل بفيض في الحقائب المرحلة ، بينما الجسد واقف قبالة روع غير مفهوم . يريد أن يقتنص زمنا بين ما فات وما هو آت ، ولا يريد أن يصدق أنها ، في موضعها ذاك ، تفنى ، وفي موضعه ، هنا ، كيف يبدأ ، وأنهما ، معا وبتوقيت متواز يعريان – الأوراق الصفر تتساقط ، الآن ، على امتداد كل الأرصفة والحدائق ، وتغمر أرضا كالحة ، واللحم الحار يهرب منه دمه ، ودمي متحفز ليندلف في المسافة القادمة . نعرى معا وبيني وبينها وبيننا جميعا ، والبدء في الأرض الجديدة ، الاهتزاز في الطابق الخامس ، وتحت الأرض التي تسوخ فيها جذعها ، والظل الذي ذبلت به أوراقه يسمع وجيب الدمدمة ، دمدمة . ويكون أن شجرة الخريف لا تفنى . فها نحن نهرع لبعضينا ، بعد أن نعرى تماما ولا نفنى ، والجسد الواحد ممتد في المستقبل الفائت .

يكون أنا خرجنا معنا بعد أن دفعنا الجدران ، وخلخلنا عمد الأسمنت المسلح ، وحلقنا مرفرفين فضاء في شارع أراغو . طارت في جسدي ، مشيت في جسدها ، هي نفسها الصفرة الباذخة ، ولكن فاكهة الاجتياح ضمرت هذه المرة ، والأوراق ، والأعضاء وقد تناثرت . طفقنا نبحث عن عيون تطل علينا من تحتها وتختفي في الذبول . وصعدا ، صعدا ماعاد الشارع أراغو ذات الطعم ، ها نحن نعبره ولا نفهم ، وحين نكون قد وصلنا ساحة « دونفير روشرو » نجد الخطو قد تباطأ فيها ، والسعي ارتج ، والعيون والهة تحدق في المحال العظيم !

المغرب : أحمد المديني

قصة

على لائحة الانتظار

ديزى الأمير

كانت تظن أن المقاعد فى الطائرة متوفرة ساعة تشاء ، وحينما ذهبت إلى مكتب الحجز ، أخبرها المسئول انه سيضع اسمها على لائحة الانتظار !

أجازتها أوشكت على الانتهاء ، زارت المدينة ورأت المعالم السياحية فيها ، واشتاقت للبيت . الفندق مريح لأيام . ثم يعاودنا الحنين إلى غرفتنا الخاصة ، فراشنا الخاص ، متطلباتنا اليومية المعروف مكانها ولكن . . . ما فائدة الحديث للنفس ؟

وراءها صف من الناس ينتظر دوره للتحدث إلى مسئول الحجز ، فليس الآن وقت الحنين . كان يتطلع إليها منتظرا جوابا ، وليس أمامها خيار غير الموافقة . أخذت بطاقة السفر وغادرت المكتب ، حقائبها مرتبة وإذا لم تجد مكانا فى اليوم التالى فأين تذهب وهى الغريبة ؟ ستبقى أربعا وعشرين ساعة تنتظر ، ثم تذهب إلى المطار بأثقالها متمنيةأن يتخلف مسافر لتأخذ محله .

وإذا لم يتخلف أحد ، إلى متى ستبقى تنتظر ؟ وإذا انتهى ما لديها من مال فكيف تتصرف . . . كيف ؟ وعملها هناك ، هل يقبلون عذرا بأنها كانت على لائحة الانتظار ؟

تطلعت إلى واجهات المخازن ، لم يعد يستهويها شىء . لم يعد الجديد جديدا . الانتظار سيقتل الحس بالدهشة والفرح . طالما قالت إن السفر زمن يلغى الماضى والمستقبل ، ولكنها أحسّت الآن بثقل الحاضر .

فكرت بالبيت ، الماضى الذى خلفته وراءها ، حنينها إليه زاد فمتى يأتى المستقبل لتعود إليه ؟

تسكعت . . وتسكعت ولم تستطع أن تخطط للغد . قد يكون هو نهاية السفرة وقد لا يكون .

لم تدر أين وصلت فى تسكعها ، فالمنطقة الآن سكنية ، بيوتها مضاءة كلها ، أو بعضها ، والآخر معتم .

ماذا يفعل ساكنو هذه البيوت ؟ يستعدون لسهرة ؟ يستقبلون ضيوفا ؟ فرحين ؟ متعبين ؟ ماذا يجرى داخل هذه البيوت ؟ مناقشات ؟ شجار ؟ حوار ؟ صاخب أو هادىء ؟

الوقت خريف ، والنوافذ بعضها مغلق ، وستائر مسدلة ، وكل بيت عالم قائم بذاته . هل فيه من ينتظر ؟

ينتظر مقعدا على طائرة أم ينتظر أمرا أهم ؟

ما الأهم الآن ؟ فى نظرها تأمين السفر هو الأهم ،

ولكن سكان هاته البيوت ماذا ينتظرون ؟

كانت قد ابتعدت إلى مكان جديد لا تعرفه . في حقيبتها بطاقة باسم الفندق وموقعه . ازدادت الظلمة ، وأضيئت كل أنوار الشارع . كيف تعود ؟ لا تدرى أى اتجاه أوصلها هنا .

وقفت تنتظر سيارة أجرة ، ولم تمر السيارة ، بل وقف باص كبير . لم تكن تدرى أى رقم يجب أن يحمل ليوصلها إلى منطقة الفندق . سألت الجابى عن اتجاهه . فأجاب بأنه يمر بمنطقة قرب الفندق . صعدت إليه . عدد ركابه ليس كثيرا .

صعد بعض آخر ، ونزل آخرون . الكل يعرف المحطة التى يريد ، وهى وحدها لا تدرى إلى متى سيطول انتظارها ، تتطلع إلى الجابى ليدلها متى تنزل . بقيت عيناها مسمَّرتين على شفتيه ، وكلما لفظ اسم منطقة أشار إليها أن تنتظر بعد .

وأخيرا أخبرها أن تستعد للهبوط فى المحطة التالية ، فقامت ، ووقفت قرب الباب تنتظر .

نزلت ، تطلعت حولها فلم تكتشف معالم الطريق . نتظرت رؤية أحد تسأله فلم تجده . مشت لا تدرى أين الاتجاه الصحيح .

رأت سيارة تقف وشخصين ينزلان منها ، وقبل دخولهما البيت ، وصلت إليهما ركضا ، فدلها أحدهما على طريق واضح إلى الفندق . سارت تنتظر رؤية اسم الفندق ، ثم . . ثم وفجأة أطلت على الساحة التى تعرف ، ولمع الاسم مكتوبا بالمصابيح والحديقة أمامه . عدد من السيارات يقف أمام الباب ، ينزل ركاب أو يصعدون . حقائب تصل ، وأخرى تبتعد .

وتواصل السيارة طريقها ، ويواصل الباب الزجاجى الانفتاح والانطلاق كعادته فى الانتظار .

الناس أمامها يذهبون إلى مكتب الاستعلامات يأخذون مفاتيحهم ، ويسألون عن خبر قد يكون فى انتظارهم .

هى لا تسأل فلا أحد هنا يعرفها ، وتمنت لو تجد فى المربع المخصص لمفتاح غرفتها رسالة تنتظرها ، ولم تجلس فى البهو حيث عدد من الناس ينتظرون .

لحق بها عامل من الفندق يناديها . يسألها عن موعد سفرها . قالت : أنا أنتظر .

سأل : إلى متى ؟

ولما رأى الحيرة والارتباك على وجهها طلب منها بلطف ن تخبره حينها تتأكد . كادت تجيب أنها لن تستطيع التأكد ، وحينها أحست أنها على وشك أن تبكى أسرعت إلى المصعد . كان فى نظر العامل سؤال فسرته بأنه تفهّم لحالها .

تأملت التلفون فى غرفتها صامتا كعهدها به . ليته يرن ، ولطالما أتعبها رنينه المتواصل فى البيت .

قديماً كان جَمَل ما مستعداً لنقلها ، حصان ، عربة ، سيارة ، والآن . . هذه الآلة اللعينة ، الطائرة المحددة مواعيدها ، ومقاعدها ، واتجاهها ، وساعة إقلاعها ، تقف أمامها عاجزة ، ويقولون الدنيا تطورت ، تحضرت ، قربت المسافات ، لم يبق شىء بعيداً .

ومقعد الطائرة الشاغر ، أليس بعيداً ، وانتظاره . . أطويل أم قصير ؟ ليس فى غرفتها فى الفندق جهاز تلفزيون ، ولا مذياع ، فهل تذهب إلى القاعة تلاحق برامج التلفزيون ، وتلاحقها أنظار الجلوس ، كأنها حية يجب سحق رأسها ؟

أمس فعلت ذلك ، وكانت تظنها الليلة الاخيرة ، لاحقت برنامج التلفزيون من أوله إلى آخره . برنامج الأطفال (!) أثار فيها حساً بالشيخوخة . الأخبار ؟ مملوءة بالفواجع الطبيعية والبشرية .

المسلسل ؟ لا تعرف ما قبله ولن تكون هنا لترى ما بعده . . . فترة زمنية مبتورة عما قبلها وعما بعدها فلم شاهدتها ؟

والفيلم الهندى ، لا تزال رائحة الزيت الذى أغرق فيه الممثلون شعرهم تذكرها بالسمك المقلى .

هنا يوم كامل ستبقى فيه على لائحة الانتظار .

عـادت إلى الصحيفة والمجلة التى قـرأتها صبـاحـاً . عرفت الأخبار العالمية والتعليقات السياسية ، والآن . . ستمر على جميع المواد تستمتع أو لا تستمتع ؟ يجب أن يمر الوقت شاءت أو أبت .

صفحة الإعلانات . إعلانـات عن بيوت لـلإيجار ، وأخرى للبيع . استعرضت مواصفات كل بيت . لا شيء فيها يناسبها . بعضها كبير ، والآخر صغـير ، وثالث لم تحبه . . لم لم تحبه ؟

قرأت باب الوظائف الشاغرة . إنها لا تصلح أن تكون سائقة شاحنة ، ولا رئيس طبـاخين ، أو عـامل صيـانة للكهرباء . لم تجد الوظيفة التى تناسبها . هل ستبقى هنا لتستقر فى بيت أو تجد عملا تعتاش منه ؟

صفحة الأبراج ؟ لم تفكـر يومـاً فى أى برج يقـع يوم مولدها . قرأت كل الأبراج ، واختـارت ما أرضـاها . جعلت منه برجها ، ووجدت فيه مستقبلها الذى تريد .

أما الكلمات المتقاطعة ، لتتقاطع وتتداخل وتتمازج ، أو لتبقى كما هى ، هل يريح حلها همّ فترة الانتظار ؟

صفحة المشاكل العاطفية تقول : إنها فى السادسة عشرة من عمرها ، وتحب جارها الذى يكبرها بسنين ، ويبادلها عمق عاطفتها ، ولكنه لا يستطيع الزواج الآن ، ويريدها أن تنتظر ، ولكن أهلها لا يسمحون لها بانتظاره . هـذا موجز لمشكلتها التى شرحتها ، وأنهتها بالالتماس من طبيبة القلوب ألا تطلب منها الكف عن حبه ، أو قطع العلاقة ، فماذا تفعل ؟

صـاحبـة قلب آخـر تتسـاءل : مـاذا تفعـل ، وهى أحبت ، ولا تزال تحب زميلا فى العمل ، الذى انتظرت وفاءه بالوعد طوال عشر سنوات ، وقد عبرت الثلاثين من عمرها ، وهو يطلب منها مزيداً من الانتظار ، ليرى كيف يقنع والديه المسنين المحتاجين رعايته . وهى لا حيلة لها غير الانتظار ، فالكل يدرى اهتمامهـا به . ومن يتقـدم للزواج من فتـاة بهـذه السن معـروف عنهـا أنها متعلقـة بزميلها ؟

الثالثة حسمت المـوضوع . فمن تحب وتنتـظر تزوج غيرها . وقد يئست فلا تستـطيع انتـظار وفاء وعـد من شخص جديد . مَنْ كانت تظنه يطلب منها الانتظار لم يعد منتظراً ، اختفى من قائمتها التى لم تمْحُ سواه . انتظرت سنوات وهو قصم انتظارها ، كيف تستطيع إرجاع نفسه أو نفسها إلى حالة انتظار ؟؟

رمت المجلة . لا تـريد التـركيز عـلى المنتظرين ، ولم تتذكر أن الانتظار يحتاج إلى طرفين إذا أخل أحدهما فقد الآخر انتظار الانتظار .

مع حوائجها رواية لم تكن قد أكملت قراءتها ، عادت إليها ، وحينما كادت تصل إلى الفصل الأخير ، أحست برعب ، تنتهى الرواية ، وماذا بعد ذلك ؟ ماذا ؟

الانتـظار ! الانتظار ! مـاذا يفعل الآخـرون المسجلة أسماؤهم على نفس اللائحة ؟ ومن ليسوا على اللائحة ؟ والمتأكدون من سفرهم ؟ ألا ينتظرون نتيجة السفر ؟

هـذه الجريـدة التى قرأتهـا ! كم من أناس ينتـظرون الصباح ليقرأوها ؟ والإعلانات ! كم هو عدد من يتوقف مصيـرهم على مـا فيها من إعـلانـات . بـائـع البيت ، ومشتريه ، ألا ينتظر ؟

عرض الوظائف . كثيرون يعلقون آمالهم على انتظار نشرها ، وموعد المقابلة أو موعد البدء بالعمل .

أبراج الحظ . يؤمن بها كثيرون منتظرين ما سيأتى به المستقبل .

الكلمات المتقاطعة موجودة فى كل مجلة وجـريدة إذن هناك كثيرون ينتظرونها ويفرحون بحلها .

بريد القلوب . . . والبرامج التلفزيونية و . . و . . . انتظار . . انتظار وما دامت هذه اللحظة ستعبر فـانتظار لحظة تالية هو كذلك انتظار .

بعد هذا الليل الطويل الفارغ ، ماذا بعده ؟ مـاذا ؟ ماذا ؟

اليوم التالى كانت فى الطائرة . استرخت على المقعد ،

تقدمت المضيفة بصحن جلويـات ، المذاق تحبـه مضغته استمتعت به ، يخافون عليها من الغثيان . هل فى بلدها من يخاف عليها ؟

جـاءت صينية الـطعام وسـألوهـا عما تحب شـربـه . هكذا ، تسأل وتُجيب وتُلبى طلباتها .

جـرس قربهـا ، لمسة واحـدة لـو أرادت . . . مـدت أصبعها وارجعته ماذا تريد ؟

أغمضت عينيهـا مسترخيـة ، وحينما فتحتهـا كـانت الصينية الفارغة قد أزيحت من أمامها .

عربة بيع العطور أمامها . وتنحنى البائعة تسـألها أى عطر تفضلين ، فالأسعار بدون ضريبة كَمارك .

هى الآن على عرشها . طعام وشراب يأتيها . جرس يلبى طلباتها يمثلون أمامها استعمـال صدريـة النجاة لـو حدث للطائرة سوء ! يخافون على حياتها .

بعد بضع ساعات تعود إلى بيتها الذى تحب ، الذى تشتـاق . ستفتـح الحقـائب ، تعلق الثيـاب ، وتـرتب الغرفة .

تقفز صباحاً من الفراش لاهثة إلى العمل .

ازدحام السير قـد يعيقها عن الـوصول إلى المكتب ، ويزداد تشنجها . ماذا ينتظرها فى المكتب ؟

خوف صباحى اعتـادته ، وخـوف مسائى ، منـذ أن بدأت تتذكر ، وتخشى أن تنسى ولا تتذكر .

حينما تنتهى هذه الفترة فى الطائرة المسترخية فيها ، التى انتظرتها ، وخافت أن يطول انتظارها لها ، ستعود ، تعود إلى الدقائق التى تعرف ، والخوف الذى تعرف ، والقلق ، والتوتر ، الذى تعرف .

لن يكون هناك انتـظار . هناك سكـة حديـدية ، لا تستـطيـع تغيـير خـطهـا . قـطارهـا اليـومى المعتـاد . سيحملها ، ثور معصوب العينين ، يدور حول ناعورة . لا يدرى أنه يلف ويدور حول نفسه .

عيناها مفتوحتان ، تريان وتعرفان وتدريان ، ولكنهما لا تنتـظران جـديـداً . عـادت تغمضهـما وتتصـور نفسهـا هناك . . فى مكان . . ما تنتظر !!

بغداد : ديزى الأمير

في أعدادنا القادمة
تقرأ هذه المسرحيات

- التجريف — رجب السيد سعيد
- صندوق . . وراء الكواليس — محمد السيد سالم
- الشيخ محروس — ممدوح راشد
- الغريب — الفريد فرج

التداعيات القديمة

سهام بيومى

أطلت برأسها من فتحة الباب الموارب ، كان مسترخيا فى مقعده ، عيناه تلاحقان حلقات الدخان وهى تعلو ثم تتبدد فى سكون الحجرة .

- آن الوقت لنمضى .

قالت وهى تشد قامتها . من خلال زجاج النافذة المغلق رأت الحارس وهو يقطع الطريق داخل معطفه الثقيل .

- يجب أن نذهب الآن .

الحركة المتصلة لعمال البناء بدأت تهدأ تدريجيا ، أخذوا يجمعون الأدوات ، يلقون بها داخل البراميل الفارغة . أخذ بعضهم يسلطون خراطيم المياه على المبنى ، تتشرب القوالب المتراصة الماء بشَرَه . تستحيل داكنة ، تختفى الفواصل الأسمنتية ، ينزلق قليل من المياه على الحوائط ، سرَعان ما تتشربه . يرتد رشاش الماء عليهم ، يبلل الثياب المهترئة ، تلتصق بالأجساد النحيلة المتربة .

تَناول الرشفة الأخيرة من كوب الشاى . تناول النفس الأخير من السيجارة . إستقر العقب فى قاع الكوب .

قالت : سيتوا جدون جميعاً عند عادل لوداعه قبل سفره إلى العراق ، ستكون فرصة طيبة لنلتقى جميعاً .

قال : أود ألا أذهب .

طالعت وجهها فى المرآة . مسحت وجنتيها بكفيها . تأملت ملامحه . إبتعدت قليلا وهى تجذب أطراف الثوب . استدارت نصف استدارة ، جذبت الثوب للخلف . تأملت قامتها . سلّت دبابيس شعرها ، انسدل غزيراً على ظهرها ، أحاط بوجهها ، أخذت تمشطه .

قالت وهى تتناول كوب الماء وتفض غلاف قرص المسكِّن : أنت بحاجة إلى التغيير ، الإسكندرية رائعة الآن .

- لن يتغير من الأمر شىء .

- أتذكر أول مرة ذهبنا سوياً .

كان العمالُ قد شارفوا على الإنتهاء من العمل ، وكان الحارس يقف ملتصقاً بالجدار ، تخفى ياقة معطفه نصف وجهه الأسفل ، بينما عيناه تلاحقان فتاة تقطع الطريق مسرعة ، عندما حاولت الفتاة أن تتفادى بركة المياه أمام المبنى زلّت قدمُها . نهضت مسرعة وهى تلملم ذيل الثوب الممرغ بالطين . وقفت مستندة إلى جدار المبنى المقابل وهى

ممسكة بذيل ثوبها ، بينما عينا الحارس مثبتتان عليها . تلفتت حولها . سارت بخطوات جانبية قصيرة ، ثم مرقت إلى طريق جانبي ضيق .

- هذا الرجل لا يرفع عينيه عن المنزل ، وفى المرات التى غادرت فيها المنزل كنت أشعر به يلاحقنى .

- منذ بدأ العمل فى المبنى وأنا أراه يقوم بالحراسة ، وهو الذى يجلب العمال .

- وجزء من مهمته مراقبتى أيضاً .

انبعث دوى سريع ثم غمر الحجرة ضوء حاد .

- سيكون المطر شديداً .

قالت ذلك بصوت خافت وهى ترفع ساقيها على المقعد . تناولت الجريدة الصباحية ، أخذت تسوى أوراقها المشعثة وهى تتصفحها .

- أتعرف من قابلت اليوم ؟

قالت ذلك فجأة بصوت مرتفع . سقطت أوراق الجريدة من بين أصابعها . نهضت ، اقتربت منه .

- قابلت مصطفى . . مصطفى فهمى . .

- . . . .

- دعانى لتناول الشاى بجروبى وكان مسروراً للغاية .

- . . . . . .

- سأل عنك كثيراً ، وعندما علم أننا سنذهب إلى عادل .

قال انه سيتواجد هناك .

- . . . . . .

- إنتهى من كتابة رواية جديدة ، لكنه لا يجد من ينشرها ، مازال متردداً فى موضوع السفر .

- . . . . . .

- يقول إن روايته عن السجن ، ليست عن فترة السجن نفسها ، لكن عن فترة ما بعد السجن .

- سيسعد جداً لرؤيتك .

- . . . .

- آن الوقت لنذهب . الآن .

بدل العمال ثيابهم ، والتفوا حول الحارس ، وكان ممسكاً بحافظة جلدية مستطيلة . تعالت أصواتهم فى نقاش صاخب معه . احتدم النقاش بينه وبين أحد العمال ، أمسك العامل بتلابيبه وأخذ يهزه بعنف ، جذبه الآخرون بعيداً ، إندفع العامل مهتاجاً . تناول جاروفاً . إندفع به . حال العمال بينه وبين الحارس .

- مازال يحبك .

- . . من ؟

- أعنى مصطفى .

حملقت فيه .

- رغم كل ما حدث ، ورغم هذه السنوات لم تتغير مشاعره ، نحوك .

انبعث الدوى مرة أخرى متوالياً . استمر الوهج للحظه . بدت ملامحه أكثر حدة دون ظلال فى ثنايا الوجه . ظهر أثر واضح لندبة قديمة أعلى حاجبه .

تعالى صراخ طفل من نافذة فى المنزل المقابل ، خلال الضوء الخافت المتسلل إلى النافذة كان يبدو ملامح جسد لامرأة مستلقية بجوار الطفل . أخذت المرأة تتململ وهى تحاول أن تلقم الطفل ثديها . إستمر الطفل فى الصراخ محركاً ذراعيه وساقيه فى الهواء . أخيراً نهضت المرأة ، ضمت الطفل ، أخذت ترضعه وهى تهدهده . كفّ الطفل عن الصراخ ، استكنّ على صدرها .

- لو تزوجته لسعدت معه ، ولوفرت على نفسك الكثير . كان حتماً سيحقق لك أشياء كثيرة لم أستطع تحقيقها لك .

- كنت حبى وكنت اختيـارى . كنت أشعر بنفسى أكثر معك .

- الآن أصبحت قدرك .

- لو قدر لى الأختيار لأحببتك من جديد .

- كان موقفه صعباً للغاية .

- كنت أجـد صعوبـة شديـدة كلما حاولت مفـاتحة الموضوع معه ، لكن عند مصارحته بكل شىء كان متفهما تماماً لموقفى ، حريصا على مشاعرى . . وعليك .

- فى البـداية كنـا نتحاشى الحـديث أو الإشارة إلى الموضوع ، وعندما جمعتنا بعد ذلك زنزانة واحدة بدا كل شىء فى غاية البساطة .

- ظل لى خير صديق .

- كما هو ، لم تنل منه الأيام كثيراً .

كـان الشارع مسـربلاً بـالظلام ، وكـان هيكل المبنى الجديد شاخصاً دون ملامح . ومن أسفل المبنى كان ينبعث وهج نيران متراقصا على الجدران . التف العمال حولها يصطلون الدفء ، بينما أخذ أحـدهم يترنم بتـرنيمات خافتة .

كانت تجلس على حافة المقعد ساهمة ، وعندما لمحته محملقاً فيها إنفرجت شفتاها برتابة .

- أنت أيضا تحبينه .

حملقت جزعة .

قال وهو يمسح جبهته بأنامله : أعنى مازلت تحملين له بعض مشاعر الحب .

- أيامها حسم كل شىء سريعاً ، لم تكن تواجهنا هذه الأسئلة .

- عندما أعود بالذاكرة أتساءل : هل يمكن للأمور أن تحسم هكذا .

- لماذا تقول ذلك الآن ؟

- أنا لا أنظر للأمور كأوراق صحف قديمة .

جلس على حافة المقعد . أحاط رأسه بكفيه . اقتربت منه . جلست على مسند المقعد .

- تغيرت كثيراً .

قالت وعيناها عليه :

- كثيرا ما أذكر كل شىء . لحظات لقائنـا الأول . حماسك . فترات السجن . أتذكر ما كنت ترد ده ، يتمثل كل شىء أمامى ، لم تعد كما كنت .

- الأشياء لم تعد هى نفس الأشياء .

- كنت تقول : هناك دوماً جديد .

كان المطر قد بدأ فى التساقط . خبت السنة اللهب ، وأخذت النيران تسـرى ببطء فى قطع الخشب الصغيـرة المتفحمة ، بينما تعالى صوت مترنم :

أحكم بالعدل يا قاضى قـدامـك مـظاليم

فقال ويداه تمسكان بكتفيها :

قوليها صراحة . . . مازلت تحبينه .

- ياالهى . . لونعى .

قال ويداه المرتعشتان تنزلقان عن كتفيها :

- أتمنى . . أتمنى لـو أصـدق ، لكنى أود معـرفـة الحقيقة .

كان الشارع يبدو كأخدود مظلم ، لا تكاد تميز المنازل بنوافذها المغلقة ، بينما اشتد سقوط المطر . أخذ الصوت الشادى يتعالى صافيا :

عـطشـان يـا صبـايـا والميـه سـلسبيـل

وتردد باقى الأصوات فى إيقاع واحد ونبرة واحدة

والميه سلسبيل المقعد ، إنسحبت من الحجرة بخطوات مثقلة ، بينما

مية الغربة ماتطفى نار القلب العليل الصوت الشادى يواصل :

نار القلب العليل

لم يستطع إطالة النظر إلى ملامحها المرتعشة ، تهالك على ضميني وأنا أضمك ليل الشتا طويل .

القاهرة : سهام بيومى

نوبة شهيد

محمود الوردانى

عندما نادى المقدم «محمد بحر» علينا من مكتبه فى الناحية الأخرى ، كنا قد انتهينا من الإفطار فى مكتب الضابط على القطان ، الذى بتنا نستعمله فى النوبتجيات منذ ثمانية شهور . فالضابط على ، بعد أن عاد من حصار السويس ، لم يستطع أن يستمر معنا ، وطلب أن ينقل إلى الإدارة ، ثم نقل بالفعل ، قبل تسريحه فى الدفعة الأخيرة .

خرجنا إلى الردهة ، وأحسست أنا بالبرد . وكان ممتعا أن تشم رائحة الحديقة فى الصباح ، كانت حديقة صغيرة ، لكن «كليب» و «أحمد» (اللذين استدعيا لما بدأت الحرب ، وألحقا علينا من الفرع ، عندما كثرت الحالات التى كانت علينا أن ننقلها من المستشفيات لتدفن فى مقابر الشهداء) استطاعا أن يحولا هذه المساحة الصغيرة إلى حديقة بالفعل ، ويزرعا الورد فى أحواض صغيرة تطل على الردهة ، حتى إنك إذا وقفت ، واستندت على الحاجز الخشبى المواجه للردهة ، أمكنك ان تلمس الورد بيديك .

وقلت لنفسى : «اليوم يوم عيد ، وسآخذ اليوم وغدا بطولة اجازة» . وحاولت أن أتذكر ما إذا كانت «نادية» ستأتى اليوم أو غدا ، غير أننى لم أستطع . وقال الرقيب عبد العظيم : «تجىء معنا . . سآخذ العسكرى عادل ، ونذهب إلى الفرع لنعيد على العساكر هناك . .» والتفت عادل : «آه . . انا بالذات لازم أعيّد على المسلمين . .» وقهقه بصوته الرفيع ، وهو يدفع عبد العظيم بقبضته فى كتفه ، وقد بدا قصيرا ضئيلا بجواره .

دلفت إلى مكتب المقدم . قلت : «صباح الخير يابك . .» . قال : «أهلا يا مصطفى . .» . جلست على المقعد المجاور ، وكان يرتدى الأوفرول من تلك المساحة الضيقة بين المكتب والجدار ، قاعدا على كرسيه ذى المسندين . والشلتة القديمة المتسخة .

وجاء العسكرى فرج بصنية الشاى الصفراء . قال : «صباح الخير» يا افندى . كل عام وسيادتك طيب . كان يبدو مسطولا تماما ، وهو يحاول أن يرفع عينيه المحمرتين إلى المقدم . لقد تسلل مثل كل ليلة نوبتجية مع المقدم ، فبعد أن ينتهى من العشاء ، وإعداد الفراش ، كان يقفز من السور ، ويذهب إلى العباسية ليسهر طوال الليل فى المقهى .

التفت المقدم إلىّ «جهزت أوراقك يا مصطفى . لابد أن تنتهى من المراجعة مع مقابر الشهداء ، ونقفل الحكاية ، وتروح تسلم الشغل للسجلات ، ونتخلص من وجع القلب . .» . قلت : «جاهزه يابك . .» . ورفع

سماعة التليفون ، وما لبث أن راح يتكلم مع زوجته . قال لها كل سنة وانت طيبة ، وأنه سيمر على خالته قبل أن يعود . قمت إلى مكتبى بجوار الباب ، واختطفت السجل وبداخله شهادات الاستشهاد الناقصة البيانات ، والتى علىّ استكمالها ، سواء من مقابر الشهداء ، أو من المستشفيات التى مات فيها هؤلاء الشهداء .

وخرجت إلى الحديقة ، بينما كان صوت المقدم يغيب رويدا من خلفى ، وهو يتحدث مع زوجته .

على أننى دخلت مرة ثانية ، حين جاء عبد العظيم وعادل ، اللذان زعقا على الباب : «صباح الخير يا افندى . . كل سنة وكل المسلمين طيبين . . » . وضحك المقدم وهو يهز له السماعة بعد أن انتهى . صباح : «انتباه الناس . . » . تقدم أمامنا وهو يضحك ، ويهز جسمه الممتلىء القصير بأوفروله الحكومى ، بينما ذراعاه السمينتان عاريتان ، تطوحان فى الهواء .

فى السيارة ، أعطى كلا منا سيجارة ، ثم راح يخرج من جيوبه النقود ، ويعدها ، ليضع أولا فى جيب سترته المبالغ التى جمعها من العائلة لتجديد مقبرتهم ، وقد سقطت بالفعل ، وبُنى مكانها عشة من الصفيح ، بداخلها يجلس الناس ليشربوا الشاى ويدخنوا . وفى كل مرة يخطىء المقدم ، ويقول لى : «ستخربون بيتى يا غجر والله العظيم . . » . وبعد أن يعيد حساباته ، ويجد أن حساب القسم فى الصندوق تمت تسويته ، ويقلب جيوبه الكثيرة التى تختلط عليه دائما ، يكتشف عندئذ أنه أدخل على هذه النقود ، أو تلك ، نقودا أخرى من أى حساب آخر .

انحرف «سيد» السائق إلى اليسار ، حيث كان الشارع باردا ، والأشجار تبدو أشباحها ترتعش فى الريح المشتدة . وبانت لنا بضعة سيارات عسكرية واقفة فى طابور طويل ، يبدأ من البوابة العالية ، وينتهى هناك فى الضباب الخفيف الذى يحجب نهاره الشارع . وقال سيد : «لازم يا افندم فيه رتبة كبيرة بمناسبة العيد ، كل سنة وسيادتك طيب . . » .

دلفنا من الباب ، وأنا أحمل السجلات بيدى اليسرى تحت إبطى ، وأنصت لصوت البروجى القوى الهادىء ، وقد انطلق يعزف سلام الشهيد . كان البهو مضيئا بالثريات الثلاث المعلقة فى السقف ، داخل القباب الثلاث العالية ، والمشغولة الحواف بقطع الخشب الداكنة المنمنمة . وكانت الأرض نظيفة ، وكذلك الجدران .

أعرف أن صوت الزلط تحت أقدامنا سيسبب ضجيجا مزعجا ، بينما كنا نخطو خلف المقدم ، ونجتاز الباب الداخلى المطل على النُصب ، حيث وقف لواء يرتدى نظارة وأوفرول ميدان ، ومن خلفه أربعة ضباط كبار برتبة العميد والعقيد ، يرتدون أوفرولات ميدان أيضا . ومن ورائهم اصطف عساكر الموسيقا صفين طويلين ، ممسكين بآلاتهم فى وضع انتباه ، وهم يعزفون محدقين إلى الأمام . كان الضباط واقفين إذن ، وقد رفعوا أيديهم يحيون بها ، فوقفنا نحن أيضا خلف المقدم ، الذى رفع يده بتحية سلام الشهيد . كانت السجلات ثقيلة تحت إبطى ، وأنا أدور بعينى باحثا عن الملازم الشرقى ، أو أى أحد من القوة الموجودة بالمقابر ، ، وتوقفت أخيرا ، عندما رأيتهم خلفنا إلى اليمين عند بداية مقابر المسيحيين ، واقفين خلف الملازم الشرقى ، الضابط الوحيد بالمقابر ، وقد رفع يده كذلك بتحية سلام الشهيد .

وقدامنا كان النصُب ، المغطى بالمربعات الرخامية المتجاورة ، التى تحمل رتب وأسماء الضباط الذين استشهدوا فى الحروب الماضية ، على أن الزهور التى جاء بها هؤلاء الضباط ، كانت تكاد تغطى النصب ، بينما انتشرت رائحتها الثقيلة العطنة ، التى لا تشبه رائحة الزهور .

وأسفل الأشجار القصيرة البعيدة ، فى الفناء الخالى المجاور للسور الذى يقع فى نهاية المقابر تقريبا ، رحت أشاهد النسوة الصغيرات ، وهن يرتدين ملابسهن السوداء الضيقة ، يسرن رائحات غاديات مع أطفالهن الممسكين بأياديهن . كان بعضهن يرتدين نظارات سوداء ، وعندما يقتربن قليلا من النصب ، ما يلبثن أن يستدرن ، ويعدن مرة أخرى إلى الفناء ، وهن يمشين بخطوات قصيرة متمهلة ، مائلات على الأطفال ، يتكلمن دون أن أسمعهن .

كانت هذه هى المرة الأولى التى أسمع فيها سلام الشهيد ، وكان اللحن بطيئا ، وليس ثمة ذروة يصل إليها ؛ مجرد جملة تظل تتردد بنفس البطء ، حتى ينتهى اللحن ، استدار اللواء ، وخلفه الضباط الأربعة ، وحين مروا بجوارنا ، رفع يده بالتحية ، لكنهم كانوا يهرولون مسرعين ، متجهمين ، وناظرين أمامهم .

القاهرة : محمود الورداني

فى أعدادنا القادمة تقرأ هذه القصص

● كتاب التجليات : السفر الثانى : المقامات	جمال الغيطانى
● الوجه	عبد الستار ناصر
● مذكرات غير مكتوبة	منار حسن فتح الباب
● كوميديا رجل صغير	محمود حنفى
● الطير البرى والشجرة الحجرية	يوسف فاخورى
● نباح القطار عند آخر مدينة ساذجة	محمود عوض عبد العال
● الدوائر المتلاشية	سمير عبد ربه
● لورى لويس (قصة هندية)	كولياسيو ترجمة : سامى فريد
● السيدة العجوز المخبولة	برتولد بريخت ترجمة : أشرف رشدى توفيق
● مواقف مجهولة من سيرة : صلاح أبو عيسى	طه وادى
● الفتاة ذات الوجه الصبوح	محمد المنسى قنديل
● الشملولة	أحمد الشيخ
● من كتاب ممل	أحمد مختار
● أنتحار بيجو	فخرى لبيب
● ملك الشغل	ابتهال سالم
● العزلة	حسنى محمد بدوى
● المسافر	إبراهيم فهمى

مسرحية

حادث منعطف النهر

عبد السميع عمر زين الدين

المنظر الأول

المكان : البرج الأعلى للقلعة

الأشخاص : المتهم

كبير القضاة

عضو اليمين

عضو اليسار

جمهور

عند رفع الستار يظهر المتهم واقفا إلى يمين المسرح ، يفصله حاجز حديدى عن المنصة المعدّة للقضاة على يسار المسرح .

يشغل مكان القضاة ثلثى مقدمة المسرح ، بينما يشغل مكان المتهم الثلث الباقى .

الجمهور فى عمق المسرح من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار

يدخل القضاة الثلاثة يتقدمهم كبيرهم . . .

- « المحكمة »

* * *

- « باسم العدلْ »

نبدأ اعمال المحكمة العليا

المجتمعةْ ؛

فى اليومِ الثامن من تُوتْ

والمنعقدةْ ؛

فى جَلْسَاتٍ علنيةْ

فى البرج الأعلى للقلعةْ

تطبيقا للمرسومِ الصادر فجرَ اليومْ

لمحاكمة عدوُ الشعبْ

الماثل بين يديكم فى هذىَ القاعةْ .

. . . ياسادة ،

إنَّ أمامكم عملا ليس يسيرا

فقضيتنا لا تحتمل التسويفْ

وعلينا أن نفرغ منها دون توان .

فلننظرْ فيها منذ اللحظة

ولتصدرْ فيها كلمتكمْ

قبل بلوغكمُ مغربَ شمس اليومْ
ولينفذْ فى هذا الجانىْ
أمرُ الشعب وأمرُ قضاة الشعبْ
أمركمُ أنتم يا سادةْ .

فى مطلع جلستنا الأولى
نستمع إلى القاضى الأفضلْ
عضوِ يمين المحكمة وقاضيها الأولْ
ليقدمَ عرضا للدعوىْ
. . الكلمة له .

- « شكرا للقاضى الأكبرْ .
يا سادة . .
باسم المجتمع المحتشد هنا ،
باسم المجتمع المتشر هناك ،
أتهم المذنبَ هذا ،
الماثلَ خلفَ القضبان
بالقتلِ العمْدِ المقرونِ بسبقِ الاصرار .
ذلك أن الجانى
فى فجرِ اليومِ الثامنِ من توت ،
مستتراً بسواد الظلمة ،
طعن المجنىُّ عليه بخنجره المسنونْ
وانطلق سريعا نحو النهر ليهربْ
لكن تم القبض عليه ، وضُبِطَ سلاحُهْ
فى مسرح فعلته التعسة .
وهو الآن ؛
يمثل بين يديكم لينال جزاءه .
وأطالبكم يا ساده ،
- باسم المجتمع الفاضل
المنتسبون جميعاً نحنُ إليه -
أن تُلقوا خلف ظهوركمُ بعواطفكمْ
حين تجوز خُطاكمْ
عتباتِ المحكمة القدسية .
أستحلفكمْ يا سادة ،
بالميزان وبالقسطاس ،
ألاَّ تأخذكمْ بالجانى رحمة ،
أن تقتصوا منه ،
ولنجعلْه عِظةً . .
ولنجعلْه عبرة .
وأنا أُعلنها منذ الآن :
«هذا الإنسان المهجور ،
دمه مهدورٌ مهدورْ .
فليضربْ سيفُ عدالتكمْ رأسَ الآثم
وليسُدِ العدلُ على أيديكمْ أبدا» .
- « شكرا لك . .
فلقد أوضحتَ قضيتنا فى ايجاز
وأنرتَ سبيل الحق أمام رعاة العدل .
. . والآن
يا هذا المذنب . .
متهمٌ أنتْ . .
بالقتل العمد .
فبماذا تدفع ؟»
- « عفوا يا ساده . .
بادىءَ ذى بدء ،
فأنا أطعن فى الاجراءات المتَّبعة ،
هل لى أن أسأل :
هل يمكن قانونا للقاضى توجيهُ التهمة ؟
هل هو أمرٌ مشروعْ
أن يقفَ القاضى مدَّعيًا ؟
أن يلبسَ قاضٍ ثوبَ الخصْم ويحكمْ ؟»
- « صمتاً يا سيد . .
لا يَسألُ فى هذى القاعة غيرُ قضاتِك .
أنت هنا لتجيبَ فحسبْ .
وأُعيد سؤالى :
متهمٌ أنتْ
بالقتل العمدْ ،
بالقتل العمد المقرون بسبق الاصرار .
فبماذا تدفع ؟»
- « أنا لم أذنب »

- « هذا رد متوقع »
قل لى :
« من سيدافع عنك ؟»
- « أنا سأدافع عن نفسى . »
- « هذا شأنك »
والآن . .
«فليتفضلْ عضو يسار المحكمة العليا
بتلاوة قائمة شهود الاثبات
واستدعائهمُ الواحدَ إثْرَ الآخرْ »
- « شكراً للقاضى الأكبر
لن أهدُرَ وقت عدالتكمْ
بتلاوة أسماءٍ اكثرَ من أن تُحصى
فالعشرات هنا ،
والآلاف هناك
لنْ يَتوانَوْا لحظة
فى أن يدلوا بشهادتهم طَوعاً . .
وأنا منهم
والخيرة فيمن تختارون »
- « حسنٌ جداً »
فلتبدأ أنت .
ردِّدْ بعدى :
«أقسم أن أشهدَ بالحق »
- « أقسم أن أشهد بالحق »
- « قلْ ما عندك »
- « يا سادة . .
ليلةَ أمس ،
كان المجنىُّ عليه يسير وحيدا .
يذرع طرقاتِ البلدة .
يتنقل بين الأحياء طليقا .
مثل طيور الليل ، طليقا ، كان يسير »
فالأمنِ هنا فى هذى البلدة
مكفولٌ له .
لم يتوقعْ غدرا .
لم يدركْ أبدا ،
أنَّ الجانى كان يسير أمامه .

كلُّ طريقٍ سلكه ؛
كان الجانى يستبِقُ الخطوَ إليه .
لم يتركْه يا سادة ،
أو تغفلْ عيناه عنهْ
طيلة ساعات الليلْ ؛
يمضى قُدُماً ، أو ينحرف يمينا ،
يمضى الجانى قُدُماً ، أو ينحرف يمينا قبله .
يخطو ، أو يتمهل ، أو يتوقف ،
يخطو الجانى ، أو يتمهل ، أو يتوقف قبله .
فإذا بلغا مجمعَ ما بين الدربين ،
انطلق الجانى واجتازهْ
واتجه إلى المنعطف المفضى للنهر .
وهناك رَبَضْ .
الظلمةُ تملأ عمقَ الليلْ
وتدثره حتى رأسه
والسكين المسنون بقبضته المشدودة
والاصرار المحرِق
يتراقص وهجاً فى عينيهْ .
حتى برز المجنىُّ عليه أمامه . .
لحظتها يا سادة ،
انقضَّ الجانى
جمَّع كلَّ قُواه
فى يمناه ،
وبغير ترددْ
أهوى بالنَّصل المرهَفْ ،
أغمده حتى المقبضْ
فى أغوار الصدر الطافح بالحيوية .
ثم انطلق سريعا نحو النهر ،
ألقى فيه بنفسه
كى يغتسلَ بمائه
ويزيلَ الدمَ من فوق يديه وثوبه
ثم يولِّى تحت ستار الليلِ فرارا .
لكن ما إنْ ترك النهر ووَطِىء الأرض ،
حتى بزغ الفجر
حتى انتشر الضوء

حتى اجتمع الناس عليه ،
ورأوه جميعا . .
ورأوْا خِنجَرَه ملقىً فوق الأرض
يكسوه العلقُ المتجمد
ورأوا جسد المجنىُّ عليه ،
ملقى بجوار الحائط
بعباءته السوداء مغطى .
وقف الجانى يا ساده
فوق حُصِىِّ الشاطىء . .
والماء الرطب يبلل جسدهْ
من قمة رأسِهْ
حتى قدميه العاريتينْ
والناس وقوفٌ حوله
وهو يحدق فيهم دون وجل .
وخطا نحوهمُ غير مُبال ،
امتلأوا رعبا منه ؛
يتقدم منهم خطوة ،
يتراجع جَمعهمُ خطوة .
لكن ما إنْ جاوز جسر النهر
ورأت عيناه ضحيتَهُ ،
حتى أغمض عينيهْ ،
ثم تنهد من أعماقهْ ،
وجثا فوق أديم الأرض .
وهنا . .
انقضَّ الجمعُ عليه .
جثموا فوقه
أمسك مائةٌ منهم به .
اقتادوه عبر دروب البلدهْ
حتى أُودع أقصى غرفهْ ،
فى أعلى أبراج القلعهْ .

. . . وبهذا يا سادة . .
أكتملت أركان جريمة هذا القرن ،
هذا الجانى : بين يديكم ،
والمجنىُّ عليه : هناك ،
وأداةُ جريمته البشعة :
هذا الخنجر .
وأضيف إلى ذلك كلِّهْ ،
أنَّ الجانى يا ساده
معترفٌ بجريمته الشنعاء .
لا وقت لدينا يا ساده
لنُضَيِّعَهُ فى التحقيق وفى التدقيق ،
فى أن نسمع أقوالا لا تتبدل .
يا إخوانى . .
الحقُ أمام عيونكمُ أبلجْ
وسبيل العدلِ قويمْ
لا ينحرف ولا ينحدر ولا يتشعبْ
والقانون سلاحٌ ماضٍ
يتأرجح فوق رقاب النَّاس جميعا ؛
من خالفه استوجب حده .
وأنا أعلنها منذ الآن :
هذا الإنسان الآثم ،
دَمُهُ حِلٌ لكمُ . .
فليضربْ سيفُ عدالتكم عنقَ الخائن .
وليسُدِ العدل على أيديكمْ أبدا .
« لا فُضَّ من الكِلِم المتراسل فُوك ،
بالصدق : نطقْتْ
وأفضتَ ، فما غادرتَ صغيرةْ ،
أو غادرتَ كبيرةْ
الا احصيتْ .
وبما يُمليه عليك ضميرٌ حيٌّ ،
بالحق . .
بكل الحق . .
وليس بغير الحق شهِدتْ .
وأنا أسألكم يا سادة :
هل تبغون مزيدا ؟
إنى . . .
باسم المحكمة أقول :
لن نستمعَ لأحدٍ بعدَهْ ،
فهو الحَكَمُ العدْل ،

وشهادته قولٌ فَصْل ،
وبها يا سادة ،
نختم جلستنا الأولى ،
كى نأخذَ قسطاً من راحة ،
ثم نعود لنكملَ بعد هنيهة .

رفعت هذى الجلسة .

المنظر الثانى

نفس المكان .

يبدو المسرح كما لو كان من زاوية أخرى بحيث يفصل الحاجز الحديدى . المسرح من منتصفه ، ويشغل الجزء المخصص للقضاة والجزء المخصص للمتهم حيزا متساوياً .

يدخل القضاة الثلاثة يتقدمهم كبيرهم .

- « المحكمة »
- « صمتا فى القاعة . .
باسم العدل . .
نبدأ جلستنا الثانيةَ لهذا اليوم .
فى مطلعها ،
نسمع لدفاع الجانى ،
- إن كان لديه دفاع يتلى -
وهنا . .
لا حاجةَ بى أن أعلنْ ،
أن المحكمةَ ستفتح له
صدراً رحباً ليس يضيق .
وستمنحه أُذُناً تحسن ان تُصغى .
وستكفلُ لهْ
أن يتكلم كيف يشاء
وستغفر لهْ
كلَّ حديث يلفظْ به ،
إلاّ أنْ يشتطَّ وأن يتطاولْ .
الا أن يتناسى العرفَ وما يأمر به .
الا أن يتمادى فى الأوهام .
فإذا حدث وجاوز حدَّهْ ؛
فسنعرف كيف نرد إليه صوابَهْ
وسنرهقُه عُسْرا .
. . والآن
«أسمعنا ما عندك » .
- « يا سادة . .
هذا الماثل . . بين يديكمْ
يُلقى . . للتذكرةِ . . دفاعَهْ .
لا يستلهمُ غير الحق .
لا يسألكمْ حتى الرحمة .
قلتم فى دعواكمْ
إنّى متهمٌ بالقتل العمد . .
حسنٌ جداً يا ساده . .
إنّى لنْ ألجأَ للإنكار ،
لن اخشى أن أعترفَ بكل صغيرة ،
فأنا منذ طعنتُه ،
لم يعدِ الخوفُ رفيقَ طريقى ،
لم يعد الهاجسُ فى صحوى .
او عاد الغُلُّ المُقعِدَ فى أحلامى .
أبدأ من أين ؟
. . قد أبدأ فأقول :
كم سيكون جميلا منكم
لو قلتم لى يا سادة ،
هل هو مات يقينًا ؟»
- «هذا أمر لا يعنيك»
- « عفواً . .
. . لكنْ أنّى لى يا سادة
أن أعرفَ تكييفَ التهمة
ما لم أعرفْ ماذا كان مصيره ؟
قولوا لى يا سادة ،
هل تهمتىَ القتلُ العمدْ
أم تهمتىَ شروعٌ فيه ؟»
- « يا سيدْ . .
أنت طعنتَ لتقتلْ . .

تُنكرُ هذا ؟»
- « لا أنكرهُ ، لكن . .
هل هو هلك يقينا ؟»
- « أنت طعنتَ لتقتل . .
والقانون صريح ؛
يقضى البند الأولُ فيه
أن لا تقتلْ .
تجهلُ هذا ؟»
- « لا أجهله »

- « يقضى البند الثانى
أنَّ القاتلَ يُقتَلْ .
تجهلُ هذا ؟»
- « لا أجهله ، لَكِنْ . . »
- « يكفى لَغوا . .
لا تسترسلْ فى سفسطتك
واطرق رأساً لُبَّ دفاعِك »
- « لا حيلة لى فى الأمر . .
. . يا سادة . .
سأقص عليكم كلَّ الأحداثِ كما شَهِدَتْهَا تلك الليلة .
. . كنتُ أسيرْ . .
من أولى ساعات الليل .
وحدى كنت أسيرْ ،
أتنقل بين دروب البلدة
أفعل ما يتراءى لى :
أمشى هَوْنَا . .
تغمُرُ صدرى أنامُ الليلِ الرطبة .
أقف قليلا . .
أتطلع عبر نوافذَ تغمُرُها الأضواء .
أجلس فى مقهى ،
تنتثر موائده فوق طوار الشارع ،
أَرشُفُ قهوتىَ المضبوطة
وأصافح من مَقعدِىَ وجوهَ الناس .
ثم أعود لامشىَ هونا .
كى أتوقفَ لحظات
حتى أشعلَ سيجارة

أو احتَسِىَ زجاجَة كُولا
فى أحد الأركان المنتشرة
عند تقاطع طرق البلدة .
ثم أعود لامشى هونا .
. . كيف شعرت به ،
ومتى ، أو أين ،
لا أتذكر بالتحديد .
لَكِنْ . .
وكما حدث مِرارا ،
وبوعى يقظٍ لا يُخطِىء ،
وبإحساسٍ لا يكذِبُنى ،
أيقنت بأنَّ عيوناً خلفى تتبَعُنى .
ونظرت ورائى ،
وهنالك كان . .
لَمْ أخطىءْ وجهَهْ
رغم زحامِ الناس ورغم ظلام الليل
كان هناك . .
تترصدنى نظراتُه ،
تتربص بى خُطواتُه .
وكما حدث مراراً قبل الليلةِ تلكْ ،
قلت بعزمٍ صادقْ
وباصرارٍ لا يهتز :
أبداً لن استسلمَ له .
أبداً لن أصبحَ صيده . .
سأراوغُهُ ،
حتى يفقدَ أثرى .
قلت لنفسى :
لنْ أجعلَه يدركُنى
حتى لوسرتُ الليلَ بطوله .

ألقيت بنفسى وسطَ جموعِ الناس ،
رافقتهمُ
حتى انصرفوا عنى . .

ودخلت المسجد عند الساحة

ولَبِثْتُ به ساعاتٍ عده .
ثم خرجت من الباب الخلفىّ . .

ومضيت إلى الحى الأخضر ،
حيث الضوء الفطرىُّ وحيث الأنسام الغَضَّة
وبعيداً عن سطوة ضوضاءِ البلدة . .

ساعاتٍ أكثر من أن تُحصى ،
وأنا أمشى دون كلال .
حتى خُيِّل لِى أنى ضلَلْته ،
وأخذت أسير وئيدا .
خطواتٍ معدودة ؛
ثم شعرت به .
كان هناك ،
خلفى كان يسير ،
كانت أصداء خُطاه .
تتبع أصداءَ خُطاىَ الحذرة .
لا أدرى من أين أتى ، أو كيف ،
لكنْ كان هناك .
وكأنَّ الظلمةَ قد لفظته ورائى .
وحثثتُ خُطاىْ ،
ومضى خلفى فى اصرار ؛
أمشى قُدُما ، أو أنحرف يمينا ،
يمشى قُدُما ، أو ينحرف يمينا إثْرى .
أسرِع ، أو أتمهل ، أو أتوقف ،
يسرِع ، أو يتمهل ، أو يتوقف مثلى ،
لم يتركنى ياسادة ،
أو تغفلْ عيناهُ عنى ،
حتى آخر ساعات الليل .
كلَّت قدماىْ . .
جاهدت بكل قواى لكى لا أسقط .
قلت لنفسى :
فلأتماسكْ
حتى أبلغَ مجمع ما بين الدربين ؛
- فإذا اجتزته ،

وأخذت طريقى صوب النهر ،
فأنا آمن .
فكما حدث مرارا قبل الليلةِ تلك ،
لنْ يجرؤَ أنْ يمضىَ بعده .
وفعلتْ .
. . لكن تلك المرة ،
كانت أصداءُ خطاه
تدنو منى .
تعلو . .
تعلو . .
توشك أن تخرِقَ سمعى
قلت لنفسى :
مالمْ أفعلْ شيئا . .
فأنا الليلةَ هالكْ .
وبخطوِ مكروبٍ مُرهَقْ ،
واصلتُ مسيرى خَبَباً
حتى اجتزت المنعطفَ المفضِى للنهر .
ووقفت هُنيهة
كى استجمعَ بعض فُلولِ قواى .
وعلى هَدْىِ الضوء الشاحب ،
لنُجَيْماتٍ غاربةٍ منتشرة ،
أرجعتُ البصر حوالىّ .
ووجدت النهر امامى ،
حَيًّا شَفًّا فياضا .
أنعش عينى ،
مرأى النهرِ السابحِ فى الظلمة .
هد هد سمعى ،
همسُ النهر المتدفق
قَبَّل وجهى ،
أنسامُ النهر الرطبة .
أسندت الى شجرة جُمَّيز ظهرى ،
ومددت يمينى ،
لا ضمَّ إلى كفىَّ قلبى المتعب .
وضممت الى كفى قلبى ،
وضممت معه . .

هذا السكين .
فى طيات ثيابى كان .
لم أره قبل الليلةِ تلك ،
أقسم أنى لم أرهُ .
لم تَلْمَسْه يدى من قبل
أقسم لم تَلْمَسْه يدى .
من بين ثيابى أخرجته ،
أمسكت به بيمينى ،
ونظرت اليه مليا :
النصل المصقول . .
يلمعُ فِضِّيا رغم الليل ورغم الظلمة ،
وأصابع كفىَّ المضمومة
تلتف على مقبضه العاجىّ ،
وكأنى أوشك أن . . .
- « قلها »
- « . . وكأنى أوشك انْ أطعنَ به .
أوشك أن أودعَه صدراً ما .

ياسادة . .
فى لحظات
مرتْ بِى كالبرق .
واضاءتْ لِى كالبرق
أدركتُ . . وقدرتُ . . وقررتْ .

عدت إلى رأس المنعطف حثيثا
ونفذت بعينى عبرَ رُكام الظلمة
وتبعتُ بسمعى وقعَ خطاه المقتربة
ووقفت هنالك أنتظره .

لملمت بقايا بأسى ،
واستنفرت يقينى .
وتلوتُ بقلبٍ وَالِهْ
وبصوتٍ واَجِفْ
مُفتَتَح الفصل الخامس والعشرين ،
بعد المائة الأولى ،
من أورادِ كتاب الموتى .

ثم أراه أمامى ،
أسودَ ممتداً كالظلمة ،
فظاً وكثيفاً كالظلمة .
ترتفع يمينى عاليةً
تسقط كالنجم الهاوِى ،
لتوارِى النَّصلَ المُرهف
فى أغوار الصدر المترامى .

سقط كصخرة .
أمضى نحو النهر الجارى ،
أُلقِى فيه بنفسى
حتى يغمرَ جسدى ماؤُه
من قدمى حتى أعلى رأسى .

ما إنْ أترك ماء النهر وأطؤ حُصِىَّ الشاطىء
حتى ينتشر ضياء الفجرْ
حتى ينداح ركام الظلمة
حتى ينفلق الصبح
حتى يغمر وجهَ الأرضِ النورْ .
وأراه جوارَ الحائط
يخفيه سوادُ عباءته الفضفاضة
وتحيط به عينٌ حَمِئَة
من دَمِهِ النازف من أغواره .

أُغمِضُ عينىَّ
أجثو فوق أديم الأرض
أتلو فى صوتٍ خافت
وبقلب خاشع
مُختَتَمَ الفصل الخامس والعشرين
بعد المائة الأولى
من أوراد كتاب الموتى .

ينقضُّ الجمع عَلَىَّ

أفقد وعيى لحظات
وأفيق لأبصرَ نفسى
فى محبسىَ المُتَفَرِّدْ .
فى أعلى أبراج القلعة .

أتطلع عبر القضبان الصدئة
للنافذة الضيقة المرتفعة ،
فأرى أسفل أحجار البرج الشاهق ،
أسوارَ القلعة تمتد يمينا
وأراها تمتد يسارا
وأراها تعلو نحو سماء البلدة
وتحيط بها كسوار .
ثم أراكم أنتم يا سادة
أسفلَ تلك الأسوار
تَسْعَوْنَ فُرادى وجماعات
حتى تجمعكم هذى القاعة

حيث أراكم حولِى الآن .
تفصلنى عنكم هذى القضبان .

يا سادة
حادثُ منعطف النهر .
- إن كان هَلَكْ -
لم يكُ قتلا عمدا
كان دفاعاً مشروعا
كنت أمارس حقا لا يُنكَرْ
فى ألاَّ أحيا عمرى ،
وأنا أتلفتُ خلفى
أو أتلفتُ حولِى .
كنت أدافع عنِ حقى
فى أن أحيا حراً من أغلال الخوف .

يا سادة . . .
القانون معى :

يقضى البند الثالث فيه
أنَّ القاتلْ ،
إنْ قتل دفاعا عن نفسه ؛
لا إثم عليه .
وأنا أطلب تبرئتى يا سادة
فأنا لَمْ آتِ بجُرم .
وأنا لا إثمَ عَلىَّ .
شكرا لكمُ .

- « أفرغتْ ؟
هل أنهيت دفاعك ؟
ألديك مزيدٌ من أوهام ؟ »
- « كلا »

- « لكن أنا لم أفرغْ بعد ،
قل لى يا سيد :
أنت بنيتِ دفاعك
وهو دفاع هشْ
ما أسرعَ ما ينهار أمام الحُجة
حول خيالات شتى من صنع ظنونك .
وأنا أسألك الآن :
كيف تأتى أن تتبينَ وجهه ،
وتُمَيِّزَ وقع خُطاه ،
وسط زحام الناس ورغم ظلام الليل ؟
من أدراك بأن خطاهُ تلكْ
كانت تقفُو أثركَ أنت ؟
وإذا سلَّمنَا أنك قلت الصدق ،
فالثابت عندى من أقوالك
أنك كنت تسير
وهو يتابع خطوك .
لَم يذهبْ أبعدَ من ذلكْ
لم يَمْسَسْك بضُرْ .
لم تبدرْ منه كلمةْ
أو تصدرْ عنه فِعلةْ

يمكن أن تحتسبَ عليهْ .
كيف اذنْ يتقبلُ عاقل ،
أنَّ الجُرمَ المنكرَ حين جَنَتْهُ يداك
كان دفاعاً مشروعاً عن نفسك ؟
كَبُرَتْ كلمةْ .
إنْ تنطقُ إلاَّ كَذِبًا .
أنت طعنتَ لتقتلَ عمدا
أنت طعنتَ لتقتلَ غِيلَةْ
أنت طعنتَ لتقتل دون جريرة .
هذا فصلُ القول .
لن تخدعَ أحداً بأضاليلك .
فالكل هنا يعرف عن قربْ
من وجهت له طعنتك النكراء .
الكل بلا استثناء ؛
يا سادة . .
هل فيكمْ من يجهل قدرَه ؟

- « لا . . لا »

- « هل فيكمْ من ينكر فضلَه »

- « لا . . لا »

- قولوا للآثم هذا . .
قولوا كيف تروْنَه .

- « كان سخيًّا مثل السَيْل :
لم يترك محروما قصده ،
إلاَّ أتخمه شِبَعا . .
لِمَ تقتله ؟»

- « أَنَّى لى أَنْ أعرفْ
أنك كنت الطاعم من فضلتِهِ ؟»
- « فضلته مائدةٌ تحوى ما حَسُنَ وطاب »

- « لم يتركْ ظمآنَ أَلَمَّ به . .
الا أفعمه رِيًّا . .
لِمَ تقتُله »

- « أنَّى لى أنْ أعرفْ
أنك كنتَ نديمَ شرابه ؟»

- « نِعْمَ الصحبةُ حول ألذ شراب »

- « لَمْ يتركْ رجلاً يسقط أو مرأة ،
إلاَّ كان هناك يمدُّ يديه . .
لِمَ تقتلُه ؟»

- « أنَّى لى أنْ أعرفْ
أنك حين سقطتْ
كان سقوطُكَ فى أحضانه ؟»
- « ويلوذ به . . من ضاق عليهِ الكونُ بما رَحُبَتْ جنباته »
- « لَمْ يتركْ شاردةً او شارد ،
إلاَّ أعطاه المأوى . .
لِمَ تقتلُه ؟»
- « أَنَّى لى أنْ اعرف
أنك كنتَ نزيلاً فى غُرُفَاتِهْ ؟»
- « مَنْ يقصدْه يجدِ الامنَ على الاعتاب
- « لَمْ يتركْ مقطوعاً إلاَّ وَصَله . .
لِمَ تقتلُه ؟»
- « أَنَّى لى أن أعرفْ
أنك كنتَ ربيبَه ؟»
- « فضلٌ لا ينكره إلاَّ جاحدْ »
- « كُنَّا نستبشر باسمه . .
لِمَ تقتلُه ؟»
- « أَنَّى لى أن أعرفْ
انك أنت سَمِيُّه ؟»
- « شرفٌ يسعى الكل إليهْ »
- حين طَعنْتَهْ . .
لَمْ تطعنْه وحدَه . .
نحن جميعاً جرحى نَصْلِك .»

- « وحين طعنتُه ؛
لَمْ يكُ غيرَ عدوٍ لى ،
يتربص بى ،
ينتظر الفرصةَ كى ينقضَّ .
حين طعنته ؛
لَمْ أكُ أعلم أنى أطعن فيكم شيئا .
يا سادة . .
كلٌ منكم يطلب ثأرَهْ . .
لكنى أُصْدِقُكم قولى :
مَنْ يرغبْ منكم حقا فى أن يحيا
حُرًّا من أغلال الخوف ،
فليطعنْه طعنهْ . »

- « قُطِع لسانُك من منبتِهِ .
شُلَّتْ منكَ يمينُك .
يا سادة . .
لو أمعنتمْ نظراً فيما قال . .
لوَ جَدْتمْ أن الجانى لَمْ يترددْ لحظة
فى أن يعترفَ بجُرمِه .
فى أن يحكى تفصيلا . .
كيف اختمرتْ فكرتُه فى رأسه ،
كيف الفكرة صارت خطة ،
كيف الخطة نفَّذها ،
كيف ترصَّد للمجنىِّ عليهْ
وباصرارٍ وحشِىّ
أغمدَ حتى المقبضَ سكينَهْ .
. . قتلُ عَمْد ،
مسبوقٌ بالتخطيط وسَبْقِ الاصرار
مقرونٌ بترصُّدِه تحت ستار الظلمة .
أركان جريمته اكتملتْ ،
وعليكمْ أنتمْ أن تقتصُّوا يا سادة . »

المنظر الثالث

نفس المكان .

يبلو المسرح - مرة أخرى - كما لو كان من زاوية جديدة بحيث يفصل الحاجز الحديدى المسرح من ثلثه الأيسر ، ويشغل الجزء المخصص للمتهم ثلثى المسرح بينما يشغل الجزء المخصص للقضاة الثلث الباقى .
(يدخل القضاة يتقدمهم كبيرهم . .)

- « المحكمة »

- باسم العدل . .
نحن قضاةَ المحكمةِ العليا
المجتمعة ،
فى جلْساتٍ علنية
فى البرج الأعلى للقلعة
تطبيقا للمرسوم الصادرِ فجرَ اليوم
لمحاكمة عدوُ الشعب
الماثِل بين يديكمْ فى هذى القاعة ؛
بعد مداولةٍ دامتْ وقتا ،
أنفقنا فيها أقصى الجَهْد
حتى نتسنمَ أعلى درجات العدل ،
أصدرنا الحكم الآتى :
« نحكم أن يختار الجانى ،
وِفقاً لمشيئتِه الحُرَّهْ ؛
شيئاً من بين أثنين :
إما أن يُنفَى من بلدتنا
حتى آخر عمره ؛
إنْ هو أبدى الأسف على ما اقترفته يداه ،
إن هو أعلن بين يديكمْ توبتَهُ ،
صادقةً لا رجعةَ فيها ،
إنْ طافَ بأسواق البلدةِ
هذا اليوم ،
يجهر بالندم على ما فعله .
أو أنْ يبقى مسجونا . .
فى برج القلعة حتى الموت »

« شكراً لكُم .

شكرا لعدالتكمْ .
يا سادة . .
أنا لم آتِ بجُرمٍ حتى آسفَ له .
أنا لم أُخطىءْ ، حتى أجهرَ فى الأسواق بندمى .
يا سادة ،
إنى أرضى مُختارا
أنْ أُسْجَنَ حتى الموت .
أرضى مُختارا . .
أن أبقى أبداً حيث أكون الآنْ .
أن تبقوا ابداً حيث الآن تكونونْ ؛
فى الناحيةِ الأُخرى
من قضبانِ السجنِ الصدِئةِ . .
. . حتى الموت .

القاهرة : عبد السميع عمر زين الدين



شهريات

متابعات

مناقشات

● شهريات

هذا الأدب ... وهذا العصر

سامي خشبة

لماذا نقرأ مسرحية شعرية - أقدم أسلوب لكتابة الدراما ابتكره الأدب المسرحي ، ومجموعة من القصص القصيرة ، وديوانا من الشعر ، ورواية ، فنراها حديثة «غير تقليدية» ، ونجدها أيضا أصيلة كل الأصالة ؟

ولماذا ندرك - ونحس أيضا - تلك الحداثة الأصيلة التي تجعل العمل الأدبي - والفني بوجه عام - جزءاً من التراث الشخصي للقارىء ، وتجعل هذا القارىء أكثر وعياً بعصره القائم ، رغم أن الكاتب قد يكون من جيل متقدم : عبد الرحمن الشرقاوي مثلا في حالة الدراما الشعرية ، أو من جيل ما يزال يحفر طريقه ويتلمس ويبتكر «أصوله» الفنية (البنائية والتعبيرية) ويصوغ وعيه فيما هو يكتب أعماله معتمدا على رؤى عامة وعلى تفاعل مباشر مع واقع سريع التغير في بنيته وفي تفاصيله ، وعلى إدراك غير محدد للأشكال الفنية . ولوظيفة الفن بالنسبة للفنان ، وبالنسبة للمجتمع مثل يسرى خميس في حالة الشعر ؟

***

ليس هناك «مذهب» فني بعينه ، اصطلح على تسميته بالمذهب الحديث : في الغرب كان التعبيريون والسيرياليون والنفسيون والصوريون .. الخ يوصفون جميعا بأنهم «محدثون» فيما بين العقد الأول إلى العقد الرابع من هذا القرن ، ثم جاء الواقعيون الجدد والتسجيليون والملحميون والتقريريون .. فاستولوا على صفة الحداثة ؛ ثم عادت اتجاهات لم تكن شائعة من أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي ، الشكليون ، والمستقبليون والرمزيون .. الخ - عادت لتكون هي الاتجاهات الحديثة . مستفيدة من كل منجزات التحديث - والمدارس الفلسفية التي استندت إليها تلك الاتجاهات في التاريخ ، واللغة ، والنفس ، والتطور الثقافي ، وترابط التلقي الحسي والجمالي .. الخ .

وظهرت في الستينيات والسبعينيات ، الأعمال - في الرواية والدراما وفي الشعر والقصة - التي أصبح من العسير تصنيفها ؛ بل إن صعوبة التصنيف كانت قد بدأت تتجلى بالفعل منذ الأربعينيات .

وكيف نستطيع أن نصنّف «أعمال نجيب محفوظ وفتحي غانم ويوسف ادريس وغيرهم» في الرواية مثلا منذ أواخر الخمسينيات أو أعمال يحيى حقي منذ أواخر الأربعينيات ؟ وكيف نستطيع أن نصنف أعمال جيل الستينيات كلها ومن تلاهم ؟ وهل نستطيع أن نشعر بتلك الثقة «العلمية» ونحن ندرج عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، ومحمد الماغوط وفاروق شوشه ، وكامل أيوب وحيد سعيد وأمل دنقل ومحمد عفيفي مطر وسعدى يوسف ويسرى خميس (مثلا ... !) تحت صفة واحدة هي :

الشعر الحديث ؟ وهل نستطيع أن نضع جبرا ابراهيم جبرا وحليم بركات والطيب صالح وادوارد الخراط تحت «صفة» فنية واحدة ؟

* * *

الحداثة تفهم أحيانا على أنها «المعاصرة» ، ولكن ماذا عن الأعمال التى خلفها الإبداع الإنسانى الفنى عبر تاريخه الطويل : بأى معنى يُستبعد طرفة أو أبو العلاء أو المتنبى عن «عصرنا» وهل كان يمكن لهذا العصر أن يوجد دونهم ؟.

وهل يمكننا أن نخلى هذا العصر منهم ثم يبقى هو هو ، وهل يمكن أن نخليه أصلا من وجودهم - ولا أقول من آثارهم ؟

المعاصرة ، والتعاصر ، وجهان للحداثة بالتصور العام - وهو التصور الوحيد الممكن فى اعتقادى الذى ييسر لنا استخدام هذه المصطلحات غير الدقيقة والتى ينزع عنها «عصرنا» دقتها أكثر وأكثر ، كلما اكتسب سعْىُ هذا العصر إلى «الدقة» قوة أكبر وانتظاما أكثر «دقة» !!.

* * *

يقول الكثيرون ، مثل «ت . س اليوت» : إن العمل الفنى إذا ما تم إنجازه ، فإنه : «يعود إلى عالم الطبيعة» ، فإذا ما ثبت وصمد وبقى حيا ، يصبح - فى هذه الحدود - عملا باقيا أو دائما ، وعلى ذلك تصبح كل الأعمال الفنية «متعاصرة» ، أى أنها تنتمى فعليا إلى «عصر» واحد ، أو إلى زمن مستمر ، وتصبح أيضا «معاصرة» أى منتمية إلى العصر القائم . وعلى نفس الطريقة ، يقول الشاعر ويستهام اودين - قرين اليوت فى مدرسة التجديد -أو التحديث - (السابقة) للشعر والدراما الانجليزيتين : إن العالم - بالنسبة للعقل البدائى مغلق ومحدود فى إطار زمان ومكان محددين ، أما بالنسبة للعقلية المتطورة ، وخاصة عقلية الفنان ، فإن جميع الأزمنة والأماكن تتواجد معا . ويقوم هذا الموقف عادة على أساس افتراض وجود قيم دائمة ومطلقة ، وأن الفن - لذلك - دائم - طالما هو يعكس ويجسد تلك القيم .

ولكن ماذا عن «تلقى» الفن ، وعن «المتلقين» القراء والمشاهدين والمستمعين ؟ وماذا عما يضيفونه إلى العمل الفنى بتلقيهم له ، وماذا عما يحصلون هم عليه من العمل الفنى أو ما يضيفه العمل إليهم ؟

هل يستطيع من لم يعرف تاريخ فرنسا وبريطانيا فى عصر الثورة الفرنسية الكبرى أن يتذوق ما تضيفه رواية ديكنز « قصة مدينتين » ؟ وهل يستطيع من لا يعرف التصور الإسلامى عن علاقة الله بخلقه وعن اليوم الآخر وعن صور القيامة . . الخ ، أن يتذوق « رسالة الغفران » ، وأن يحصل منها على كل ما تمنحه من وعى ومتعة جمالية معاً ؟ هل يستطيع من لا يعرف الأسطورة الإغريقية ، أو التصور المسيحى عن الخلق والخطيئة الأولى والخلاص والدينونة ، أو الفلسفة الأبيقورية ، أو فلسفة بيكون أن يتذوق هومر ، أو ميلتون أو فيرجيل أو شيكسبير ؟ وهل يستطيع من لم يعرف شيئاً عن صحراء أمرىء القيس، وديانته والتركيب الإجتماعى لمجتمعه وقصته بين المناذرة والقياصرة أن يتذوق شعره ؟ وهل يستطيع من لم يعرف تأثير الفلسفة اليونانية فى العقلية العربية فى القرن الثالث الهجرى أن يتذوق ما فعله أبو تمام وما أنجزه أبو الطيب المتنبى ؟

إن استحالة المعرفة الكاملة للخلفية الثقافية والإجتماعية والنفسية لكل عمل فنى (عظيم) بالإضافة إلى تسارع إيقاع عصرنا . وتزايد انشغال الناس فيه بـ «سطح» ، الزمن والمكان والعلاقات والأشياء ، أى بـ «عصرهم» القائم والمفتت إلى أيام تتلاحق - وقد لا تترابط أبدا فى الذاكرة الواحدة - قد أدى إلى ظهور فكرة أخرى عن علاقة العمل الفنى بالزمن ، فكرة تقول بأنه لا شىء دائم ، وأن العمل الفنى الواحد والعظيم ، يمنح لأهل كل عصر - وربما لأهل كل مجتمع فى كل عصر - المعنى الذى يستطيعون استخلاصه منه ، والحس الجمالى الذى يستطيعون أن يصلوا إليه فيه . كانت فنون الحضارات القديمة (والقديم بالنسبة للفن فى هذا الموضوع قد ينسحب إلى القرن التاسع عشر) تفكر فى المستقبل - فى كل العصور القادمة - باعتباره مجرد امتداد ثابت لعصرها دون مظنة

تغيير فى القيم . أما فنان عصرنا فإنه يفكر فى «الآن» باعتباره مؤقتا ، وفى الماضى باعتباره «ذكرى» لكى يتم تذوقها فلابد من استحضارها ، أما المستقبل فليس بالنسبة لهذا الفنان سوى حلم أو توقع أو تخيل - مهما حسبت عوامل ظهوره - فإنه لا يمكن أن يكون يقينيا بأى شكل : اكتشف هذا الفنان - لأسباب كثيرة تتعلق بمكتشفات العلم عن المادة وعن الزمن ، ومقولات الفلسفة عن الوجود ومراحل التاريخ وعلم النفس . . الخ - ولأسباب أخرى أكثر بساطة تتعلق بشكل الحياة بعد الانفجارات الصناعية والسكانية والمواصلاتية والمعرفية . . . الخ - اكتشف هذا الفنان أن عليه أن يساير تدفق الزمن المسرع .

فى بعض الحالات كان برنارد شو يبرق لإحدى الفرق بتعديلات على إحدى مسرحياته (جنيف) مع تلاحق الأحداث ؛ وفى حالات أخرى اكتفى بريخت باقتراح أكثر من نهاية لبعض أعماله ، أو بترك المسألة للمخرج المحتمل أو لرأى الجمهور ؛ وفى حالة أخرى كان من المحتم أن يبتكر الشعراء العرب إيقاعا جديدا لشعرهم ، يمنحهم حرية أكبر فى الإنصات إلى أصوات عصرهم ، وفى تجسيد إيقاعات هذه الأصوات . . ولكن ثمة حالات أخرى قد تحتم على الفنان أن يشعر بضرورة التحرر من كل قيمة مسبقة ، معنوية أو تعبيرية أو أسلوبية ، فكرية أو جمالية تتعلق بالبناء أو بالبلاغة . ولكن فى حالات مختلفة ، شعر الفنان بأن «زمانه» لا يمكن الا أن يحتوى كل الأزمنة الأخرى (لنتذكر ايرويكر وأسرته فى «جنازة فينيجان لجويس» أو أبطال «ليالى ألف ليلة» لنجيب محفوظ ؛ أو ميخائيل ورامة فى رواية ادوارد الخراط - وهذه أمثلة مباشرة) - ولكن أين هو العمل الفنى الطموح والأصيل الذى لا يفكر فى الأزمنة الأخرى - كل الأزمنة الممتزجة فى الزمان الواحد ، فيما هو يستمد مادته وصوره المباشرة من زمن أو من عصر واحد بعينه يغلب أن يكون هو العصر الذى يعيش فيه الفنان بالذات ؟

هكذا تبرز الرؤية الثالثة لعلاقة الفن بالزمن فى عصرنا ، فالفنان قد يتخلى عن السعى الواعى إلى «خلود» عمله الفنى ، ولكنه لا يستطيع أبدا أن يتخلى عن شعوره بأن عمله لابد أن يمتزج بـ «لا نهائية» التاريخ : أى لا نهائية الزمن الانسانى ، وجوديا ، واجتماعيا ونفسيا . فى جانب ليست هناك قيم ثابتة ثباتا مطلقا ، ولكنها باقية ومتغيرة فى آن واحد . وفى جانب ليس هناك زمن متحجر ، ولا زمن خاو الا من نفسه : كل الأزمنة قائمة وكلها متغيرة ، وكلها أيضا تحتوى الزمان كله .

***

○ الشرقاوى وحداثة الدراما الشعرية :

العمل الفنى - الأدبى - العظيم الواحد ، يستند فى آن معا إلى تلك القيم الثابتة - حتى على سبيل نفيها أو التناقض معها (إنه لا يستطيع أبدا إسقاطها من الحساب أو إغفالها) وإلى القيم «الحديثة» التى صنعتها وأرستها عشرات مدارس الحداثة ، ولكنه - بابداعه واكتماله - يرسى قيمة ما جديدة ، لأنه «حل» مشكلة فنية (جمالية) كانت قائمة قبل أن يتجسد الموضوع المعين فى البناء والشكل المعينين . إنه (العمل الأدبى) - هو نفسه ، وهو أيضا «تراثه» من القيم التى ينفيها أو التى يثبتها .

اذكر أن شاعرنا الراحل صلاح عبد الصبور ، كان يقول ، إن جهاده الفنى لصياغة اشكاله وقوالبه الدرامية لمسرحياته (أى لحل المشكلة الجمالية التى كانت تواجهه فى كل عملية إبداعية) لم يكن جهاداً ، فقط ، مع «الموضوع» ، ولا مع «الشعر» وحده : كان أيضا جهادا مع أحمد شوقى وعزيز أباظة ، ثم مع عبد الرحمن الشرقاوى . . وأيضا مع شكسبير واليوت .

ولو كتب عبد الرحمن الشرقاوى عن «تجربته الإبداعية» : أى عن جهاده الفنى لحل ذلك الإشكال الجمالى الذى واجهه عند ما كتب «جميلة» - أول مسرحية كتبت بالشعر التفعيلى (الحديث أو الحر) فى العربية ، لقرأنا دون شك تجربة فريدة فى نوعها : لا شك أن الشرقاوى كان يجاهد ضد وبـ «الشعر» نفسه ، وأنه تأمل مليا ما طرحه عزيز أباظة وأحمد شوقى - وربما غيرهما - من حلول عندما كتب شوقى الدراما الشعرية العربية

الأولى (الكتابة الأولى لـ «على بك الكبير» كانت فى أواخر تسعينيات القرن الماضى على ما أذكر) ، ولا شك أنه رفض - أو رأى ضرورة تجاوز الكثير من حلول شوقى ، وربما كل الحلول التى تبناها أو ابتكرها عزيز أباظة ، وأنه كان أول من اكتشف طبيعة الإشكالات الفنية التى تطرحها كتابة دراما وطنية عصرية بالشعر التفعيلى ، حينما كان الشعر التفعيلى ذاته يجاهد مايزال لكى يكتشف قيمه الجمالية - التعبيرية والبنائية الجديدة ؛ وربما كان هذا الإشكال - إشكال غنائية الشعر التفعيلى - هو أكبر ما واجهه الشرقاوى وتمكن من حله مستخدما طبيعته هو - طبيعة عبد الرحمن الشرقاوى - الإبداعية : طبيعة الكاتب الروائى الواقعى : فى «جميلة» نرى بدايات «الحل الملحمى» لدراما البطل الذى تتلخص فيه وتتجسد من خلاله أحلام أمته وفضائلها وكوابح انطلاقها : لقد قرر الشرقاوى أن يتعامل مع الموضوع العصرى باعتباره تاريخا (هل كان هذا الحل مستمدا من الكلاسيكيين الفرنسيين الجدد : نتذكر «بايزيد» راسين - مثلا !) وقرر فى نفس الوقت أن البناء الروائى (الملحمى فى دراما تاريخية تكتب بالشعر) هو أفضل الأبنية لموضوعه لكى يخلص صياغة الشعر التفعيلى من غنائيته ، دون أن يفقد البعد الغنائى للموضوع ذاته . فى «الفتى مهران» لم يصبح الموضوع عصريا - ولكن البعد التاريخى ولمسة التراث الشعبى يطرحان إشكالات جديدة ، ومبررات جديدة للبناء الملحمى (أنا أستخدم مصطلح : الملحمى هنا بمعنى مختلف كل الاختلاف عن المعنى البريختى . معنى أقرب للمعنى الأصلى للنوع الأدبى المعروف بالملحمة ، والذى يرى أساتذة كثيرون لنا أنه مطابق لنوع السيرة الشعبية العربية - وبصرف النظر عن هذه العلاقة ، فإننى أعتقد أن البناء الملحمى - بهذا المعنى - ينبع عند الشرقاوى من ثلاثة مصادر : البناء الروائى ، والحس التاريخى ، والشعر . وقد يكون هذا مبحثا مستقلا غنيا) وبسبب الموضوع العصرى فى «وطنى عكا» تعود إشكالات «جميلة» إلى الظهور فى مستويات جديدة من الطرح والحلول معا ، ولكن إشكالات «الفتى مهران» هى التى تسيطر على «الحسين ثائرا ، وشهيدا» ثم على «النسر الأحمر» .

وفى هذه المسرحية الأخيرة ، تطرح حلول جديدة تماما - وخاصة فى الفصل الأخير من تراجيديا البطل المنتصر الذى لا يؤدى انتصاره إلى حل كامل لقضية أمته - ويبرز بقوة دور «الأمة» كجماعة . وهذا هو التصور الذى يبدو أنه أكثر سيطرة فى «زعيم الفلاحين» .

ليس فى نيتى هنا أن أكتب بهذه العجلة عن مسرح عبد الرحمن الشرقاوى كله ، ولكننى أردت - أولا - أن أشير إلى العلاقات الجوهرية بين «تراث» الشرقاوى العام (الشعر العربى ؛ المسرح الشعرى العربى السابق عليه ؛ المسرح الشعرى العالمى) وبين تراثه الخاص (الشاعر التفعيلى - كاتب الرواية) وبين موضوعاته الدرامية (العصرية/التاريخية/الشعبية) وبين أداته التعبيرية الجديدة (شعر التفعيلة) ، وبين هذا كله من ناحية وبين معاصريه أولا ، ثم عصره كله :- قضايا وطنه وأمته وعالمه ، وأردت - ثانيا - أن أشير إلى أن هذه الشبكة من العلاقات المتداخلة ينبغى أن توضع فى حساب العملية النقدية إذا أرادت حقا أن تكتشف ما أضافه العمل الواحد ، أو مجموعة أعمال الكاتب الواحد من منظور الحداثة أو المعاصرة ، وبالتالى من منظور تأثير العمل ، أو مجموعة الأعمال فى مجالات تجلى شبكة علاقاته الفنية والفكرية والاجتماعية . وأردت - ثالثا - أن أشير إلى استحالة تحقيق انجاز فنى أدبى له قيمة ، ما لم يكن الشاعر قد واجه المشكلات الكبيرة التى تطرحها عليه هذه الشبكة من العلاقات ، وابتكر حلوله الأصيلة لها ، ولعل القيمة الكبرى فى أعمال الشرقاوى تنبع من مواجهته لتلك المشكلات الفنية وفى اصالة الحلول التى ابتكرها - بإبداعاته الدرامية الشعرية - أساسا .

***

تتحول الحلول الفنية التى يبتكرها شاعر غنائى ودرامى كبير مثل عبد الرحمن الشرقاوى إلى ما يكاد يكون «تقاليد» جديدة - مثلما تحولت الحلول التى ابتكرها صلاح عبد الصبور - فى نوع آخر من الدراما الشعرية إلى تقاليد جديدة : وليس مطلوبا - ولا هو صحى - لمن يحتذى آثار

صلاح عبد الصبور أن ينفى - دون محاولة جدية للتذوق ولا للفهم - عن انجاز الشرقاوى الذى ما يزال كثير العطاء - والأصالة والجمال : عن الأصالة الآن ينبغى أن نتكلم .

○ يسرى خميس وأصالة الشعر الحديث

فى «ندوة» لمجلة فصول عن «الحداثة» نشرت فى العدد الأول من المجلد الثالث (اكتوبر ١٩٨٢) أشار الكاتب العراقى الكبير جبرا ابراهيم جبرا إلى معنى للأصالة اشارة ينبغى أن نتذكرها : بالمعنى الأوروبى ، تشير «الأصالة» إلى ما ينبع من الذات ويصدر عنها وحدها ، ولكن المصطلح العربى يعنى الارتباط بالأصول (الجذور) ويعنى أيضا الصدور عن الذات .

* * *

ولكن السؤال الذى يبرز على الفور هو : إلى أى مدى يمتزج الصدور عن الذات بالارتباط بالجذور ، وإلى أى مدى يتناقضان ؟

إن امتزاجهما لا يعنى عدم وجود تناقض ، كما أن تناقضهما لا يلغى الارتباط الحميم . ولكن الارتباط الحميم لا يمكن أيضا أن يعنى الاكتفاء بالاحتذاء بالسابقين أو ببعضهم ، والأصالة لا يمكن أن تعنى إعلان الرفض محدود الأفق والفهم لسابقين آخرين .

وفى عملية التذوق - كما فى عملية الإبداع نفسها - تقوم اختيارات - مسبقة أو تلقائية - تحدد مجال الارتباط بالأصول أو الصدور عن الذات . ومدى كل منها ونوعه .

«قبل سقوط الأمطار» ، هى المجموعة الشعرية الأولى ليسرى خميس - صدرت فى يناير الماضى عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - تطرح قراءتها عددا من القضايا الهامة هنا ، ليس فى وسع «الشهريات» إلا أن تثير الأسئلة حولها : أين يتحدد مجال الإرتباط الأول بين الشاعر ولغته : فى مفردات اللغة وحدها ، أم فى التراث البلاغى والنحوى لهذه اللغة - إلى جانب المفردات ؟ فى التراث النقدى العربى ، لم يكن يمكن أن تثار أصلا قضية الارتباط بالتراث البلاغى والنحوى (والعروض بالنسبة للشاعر) أى قضية الارتباط بين الكاتب ولغته . ولكن عصرنا طرح قضية «العروض» ، واكتشف ان «البلاغة» الادبية ليست قواعد متجمدة ، بل إنها تطورت ، وأنها من الطبيعى أن تتطور . ولكن أليس من المنطقى أن يكون لكل مرحلة فى هذا التطور «قواعدها» الخاصة ، وأن يكون للتجديد ذاته منطق متماسك يمتد من «الرؤية» التى يكشفها العمل الإبداعى ويطرحها ، إلى بناء العمل ذاته وأسلوبه وبلاغته وعلاقته بـ «نحو» اللغة التى كتب بها العمل ؟

هل يكفى أن تكون «الرؤية» أصيلة وكاشفة محملة بثمار وعى شعرى نافذ وكثيف ، وأن تكون «الصياغة» - بناء وأسلوبا وبلاغة ونحوا - مرتبطة باللغة فقط من خلال «المفردات» التى يتصرف فيها الشاعر بناء على احساسه الخاص ، وليس بناء على «المعجم» القائم للغة ذاتها ؟

وهل يمكن أن تظل الرؤية أصيلة محملة بثمار ذلك الوعى الشعرى إذا خضعت فقط لمطالب الارتباط بالجذور ، دون أن تلبى مطالب الصدور عن الذات ؟ إلى أى مدى تمتد حرية المبدع فى التعامل مع اللغة ، وفى التعامل بها ، وماهو «المعجم» - معجم المفردات ، ومعجم القوانين - قوانين النحو والصرف والعروض . . الخ - الذى يمكن أو ينبغى أن يستند إليه إبداع الشاعر ؟ وهل يستطيع القارىء - قارىء عصرنا المتعدد مستويات التعليم والمعرفة والقارىء المجهول العام المطلق الثابت أن يلتقى مع المبدع دون اتفاق مسبق على «قاعدة» ما سائدة ، أو ذات منطق متماسك ؟ أم يستطيع هذا القارىء - المحدد المتنوع ، أو المطلق الثابت - أن يكتفى بما يمكنه استخلاصه من رؤية الشاعر عبر تضاريس صياغته الأصيلة - أصالة ذاتية - غير الممهدة ؟

ولكن من حق الشاعر أن يجيب - فى حدود هذا المقال - على أسئلة أخرى :

من أين - ومن أى موقف تنبع رؤيته ؟ وماهى مبررات صياغته لها على هذا النحو ؟

قصيدتان فحسب ، من قصائد المجموعة الإحدى والثلاثين ، تنتميان - زمنيا إلى أواخر الستينيات (٦٨ -

٦٩) ، وكتبت باقى القصائد جميعا فى السبعينيات . ولأننى أعرف أن يسرى يكتب الشعر وينشر قصائده منذ منتصف الستينيات - أو أوائلها - فإن لا ختياره هذا «الحد» الزمنى لقصائده معنى : اختار أن ينشر قصائد ما بعد الهزيمة فى يونية ١٩٦٧ . والشاعر حرفته العلم (أستاذ جراحة بيطرية ، وله اهتمامات علمية بحتة - كبحوث معملية ونظرية ، بقدر اهتماماته الاكلينيكية العملية) ؛ ولكن هواه هو حرية الإنسان فى هذا العالم ، والحب ، : حرفته - أو مهنته - تحدد جانبا هاما من علاقته باللغة : اللغة أداة محايدة لنقل المعلومات المحددة ، والأفكار أو المعانى أو العلاقات المحددة بين أشياء وأشخاص محددين . ولكن هواه يحدد جانبا آخر هاما من علاقته باللغة ، يدفعه هوى الحرية والحب إلى اختيار ذاتى ، حتى فيما يتعلق بالمسّلمات : إنه ينتمى ، لا من منطق الوجوب . وإنما من منطلق الإيمان الشخصى . يكتب الشعر لأن هواه يريد أن يعرب عن نفسه ، ويكتب بهذه اللغة لأن علاقته باللغة محددة سلفا قبل أن يغامر فى عالم التعبير بالشعر . ولكن اللغة هنا لا تكون مجرد معادل لما يريد التعبير عنه - اللغة المعجمية لا تستطيع احتواء تجليات الهوى وتجاربه ، إلا إذا أعاد الشاعر صياغة علاقته باللغة (اللغة بوصفها معجما ، أو بوصفها لسانا - دائرة على ألسنة الناس ولسان الشاعر) وهذا ما لايمكن مطالبة الشاعر به . توحى قصائد يسرى خميس بأنه يستخدم هذه اللغة للمرة الأولى ، كلما كتب قصيدة جديدة .

فى العلم - فى الكتابة العلمية - لابد من بناء هندسى صارم محدد البدايات والأهداف سلفا - ولكن قصائد يسرى ، يحكمها هواه لا مهنته ، تخلو من هذه الصرامة البنائية - وخاصة قصائده الطوال ، مهما حاول تقطيعها أو ترقيمها أو تجزئتها . كتابته تصلنا فى حالتها الخام أو تكاد ، وبناؤه يظل على حاله ، غير الهندسى أو غير «البنائى» ، بالشكل - أو بـ «اللاشكل» الذى فاض عن شعوره به أول مره : ربما كان هذا شكلا فى حد ذاته ، وربما كان افتقاده للبناء المقولب «منطقيا» إذ يعكس - انطباعا أو وعيا - بعالم تتحطم فيه الأشكال بانتظام ويفقد منطق إنتاج أشكال مقولبة جديدة فقدانا لا تعويض له .

بذلك تصبح رؤية يسرى خميس هى مبرراته - بالذات - لصياغته لها على هذا النحو ولكن هذا لا يسقط حقنا فى طرح الأسئلة التى بدأنا بها ، ولا يسقط عنه ، ولا عن النقد واجب الإجابة عليها .

إن إنتماء يسرى لعصره ، ولثقافة أمته ، ولذاته (أى أصالته بمعنى الصدور عن الجذور وعن الذات كليهما) قد لا يكون موضع تساؤل ، والمشكلة هى مشكلة تحول هذا الإنتماء من «بديهية» إلى فعل أو فعالية ، يتحمل هو فيها مسئولية لا تقل عن مسئولية النقد : نقد لغتنا وشعرنا بشكل عام ونقد لغته وشعره بشكل خاص . فأصالة الشاعر تظل مسألة «شخصية» إذا احتفظ بشعره لنفسه . ولكنها تصبح قضية عامة ، يتحمل هو فيها نصيبه الذى يزيد عن أى نصيب لاى واحد من الآخرين ، عندما يشركنا الشاعر فيه ويدعونا إليه ، ثم نجد ما يحجز بيننا وبينه بأى شكل :كان من واجب النقد أن يتفاعل مع هذا الشعر ؛ ولكن الشاعر يتحمل مسئولية التفاعل الأولى .

***

هكذا نكتشف أن الحداثة تفرض طرح قضية الأصالة أيضا ، وأن كليهما يطرحان قضية علاقة المبدع - والقارىء معه - بالزمان المطلق . وبالزمان المحدد (أى العصر) ، وأن أدبنا يحتاج إلى جهد كبير لكى «يفلسف» علاقته بعصره . والعصر لا يعنى - فقط زمنا محددا ، بل مكانا محددا أيضا ، هو هذا الوطن !

سامى خشبة

حتى لا تتحول "إبداع" إلى مجلة فضلية

إبراهيم عبد المجيد

قرأت المقال الحاد للأديب سليمان فياض حول « واقعنا الثقافى ومجلة إبداع » المنشور فى عدد فبراير من هذه المجلة . ولقد كان هذا المقال هو أول ما قرأت ، وكأنما كنت أتوقعه ، أو لعلنى كنت أنتظره ، خاصة وأن كاتب المقال بالنسبة لى ليس مجرد كاتب أقرأ له ، وأعجب به ، ولكن كثيرا ما نلتقى ، وأسمع منه وأعرف ما يقلقه .

وبداية أقول إننى من « المتحفظين » على مجلة إبداع . لكن ليس لذلك أسباب أيديولوجية مثلا ، ولا وراءه ادّعاءات كاذبة ، ولا أنا من غير المقبولين على صفحات المجلة . ولكن لأنى أرى فى كثير مما تنشره المجلة ما لا يستحق النشر قياسا إلى الإنجازات الفنية المعاصرة فى القصة والشعر بشكل عام ، وإلى مسيرة هذين الفنين فى مصر والعالم العربى بشكل خاص . إذن سبب التحفظ ليس رفض المجلة لبعض الأعمال ولكن قبولها لها . . هذا ولقد فلسفت الأمر لنفسى بأن القائمين على هذه المجلة ، وهم أدباء كبار لهم قيمتهم ، إنما أرادوا لكل زهرة أن تتفتح بعد بوار ثقافى طويل ، ومن ثم جعلوا معاييرهم النقدية تقف عند الأسس البسيطة للفن ، مثل أن تكون للقصة بداية ووسط ونهاية مثلا ، وأن تكون القصيدة غنائية سهلة المعانى !! كما أن المجلة جاءت بعد فترة من التشرذم الأدبى إذ رأينا ، وما زلنا أعدادا كبيرة من المجلات غير الدورية لم يكن من السهل أن ينتقل كتابها إلى صفحات إبداع ، خاصة وأن ظهور هذه المجلات إنما جاء لمواجهة عسف السلطات بالمجلات الأدبية وتجربة الإبداع . فكأن هناك موقفا سياسيا وراء هذه المجلات غير الدورية - وبعضها جيد ، وأكثرها ردىء - وحين ظهرت مجلة إبداع ظهر أن الموقف السياسى هو الأقوى فى هذه المجلات غير الدورية وقليل من كتابها - وهم من المبدعين فى الأساس - من انتقل إلى صفحات إبداع . وأنا شخصيا لست مع هذا الموقف لأنى لا أرى أن مجلة إبداع تمثل فكرا رجعيا ، كما لا أراها العكس ، ولكنى أراها فى حدود المجلة الأدبية العادية التى تسعى لنشر أعمال جيدة بصرف النظر عن أيديولوجية ما . أضيف إلى ذلك كل الأسباب التى تحدّث الأستاذ سليمان عنها ، ولكن ذلك كله لا يعفى مجلة إبداع من بعض الوزر . فلكل مجلة سياسة ما ، وطريقة فى تنفيذها . وعلى كل مجلة أن تبحث عن الطرق التى تثرى صفحاتها ، وأن تشق لنفسها سبيلا رغم أى صعوبات . ويهمنى هنا أن أقف مع كاتب المقال عند بعض القضايا الهامة التى أثارها :

○ أول ما يجب الوقوف عنده ، هو أن معظم من أشار إليهم كاتب المقال من مهاجمى المجلة لا يجب أبدا أن يسببوا له كل هذا الانزعاج لأنهم ، ببساطة ، لا يشكلون ثقلا ما . وببساطة أكثر هواة للإثارة ، يستطيعون أن يفعلوا ذلك مع أى مجلة .

○ ومن أخطر ما جاء بمقال

الأستاذ سليمان فياض قوله : إن المجلة طلبت أكثر من مرة من بعض النقاد متابعة ما ينشر من أعمال إبداعية فى مصر والعالم العربى ، وكان الحائط الذى حال دون ذلك هو سؤال الناقد : كم تدفع له مجلة إبداع ؟ . وأنا أصدق كاتب المقال . ولكنى أتجاوز عن هذه النقطة ، وأتجاوز كذلك عن هذا النوع من النقاد ! . وإذا كانت سوق المجلات العربية البترولية رائجة ، وهى كذلك ، وهى بالتأكيد أحدى المشاكل التى تعانى منها حركتنا الثقافية فإن هناك من الصحف والمجلات العربية ما يستحق المشاركة المصرية فيه ، فتواجد الأقلام المصرية على الصفحات العربية مسألة تاريخية ، والعكس صحيح . أما الوجه القبيح للقضية فعلينا أن نفكر كيف نقاومه . وأنا هنا سأغامر وأذكر أسماء بعض النقاد الذين يجب أن يخرجوا عن صمتهم أو مشاغلهم .

هؤلاء النقاد وغيرهم يتحملون مسؤلية إحياء ما أسميه « الحياة اليومية للأدب » . تلك التى تقوم على المقالات المتابعة للأعمال الإبداعية ، وعلى إثارة القضايا الجمالية والفكرية - ولا أعتقد أن مجلة إبداع ترفض ذلك - الحياة اليومية للأدب هى التى تخلق أجيال القراء وأجيال الكتاب ، وذلك *ما كانت تفعله مجلات مثل الرسالة* ، والثقافة ، والكاتب المصرى . والصحف الحزبية - أيام الملكية - ومجلات الستينات ، وصفحة المساء الشهيرة العظيمة التى كان يحررها الفنان النادر عبد الفتاح الجمل . إن الحياة اليومية للأدب الآن على صفحات الصحف أو المجلات الأسبوعية فقيرة فقيرة ، وأحيانا تصل إلى حد الإسفاف ، كما هو واضح فى قضايا أثيرت بالفعل من نوع : **« هل ترك أديب كنزا عند طه حسين كما جاء فى الرواية الشهيرة ؟ »** - كذا !!- هذه الحياة اليومية للأدب كانت محل الهجوم الكبير فى السبعينات وعلينا الآن أن نخلقها خلقا أو نعيد خلقها . لذلك فإننى أتوجه بالسؤال إلى أسماء مثل : د . **عبد المحسن طه بدر . د. عبد المنعم تليمة ، د. محمود الربيعى ، د. على الراعى** الذى لا أعرف لماذا لا ينقل مقالاته التى كان ينشرها فى المصور إلى صفحات إبداع ، **د. عبد الحميد إبراهيم ، د. لطيفة الزيات ، د. سيد حامد النساج** ، وجيل آخر من الاساتذة مثل **د. جابر عصفور د. على عشرى زايد د. أحمد الهوارى د. حافظ دياب د. رضوى عاشور** ، وغيرهم ممن لهم اهتمام أوسع من الأكاديمية ، بالأدب والفنون . ونقاد مثل **سامى خشبة وفاروق عبد القادر وصافيناز كاظم وفريدة النقاش وصبرى حافظ** .

وأسماء جديدة مثل **حسين حمودة ورمضان الصباغ ومحمد بدوى ومحمد كشيك ومحمود عبد الوهاب** . هناك آخرون بالتأكيد ، وليس فى هؤلاء جميعا من يكتب فى صحف مشبوهة ، ولا من يسعى إلى أموال البترول ، وإذا وجد لأحدهم شىء فى صحيفة عربية فستجده فى صحيفة محترمة لا يعيب الكاتب المصرى أن يكتب فيها . لماذا لا يكتب هؤلاء فى مجلة إبداع . هذه قضية يجب أن تتبناها المجلة . وهذا سؤال أتوجه به إليهم .

وفى إطار ما أسميه بالحياة اليومية للأدب لابد أن أنوه أن مجلة غير دورية هى «خطوة» اثارت فى عددها الأخير قضية الواقعية . وجاءت افتتاحيتها حامية وعلى درجة خطيرة من الأهمية . وكرست العدد كله تقريبا لهذه المسألة . وبدا واضحا أنها تدخل فى مشاجرة مع مجلة فصول ، وما تتبناه من مناهج شكلية . هذا مثل لما أعنى بـه الحياة اليومية للأدب . وكان جديرا بمجلة إبداع أن تتناول القضية لأنه من غير المتصور أن تنشب معركة أدبية بين مجلة غير دورية يصدر منها عدد واحد كل عام ، ومجلة فصلية ترد على الناس فى افتتاحية رئيس تحريرها . إننا نعيش فى عصر الماء الراكد الثقيل ، وعلى كل قادر أن يلقى فيه بحجر . على مجلة إبداع إذن أن تتخلى عن هدوئها ، وتبحث عن المعارك أو تثيرها ، وأن تبحث - لذلك عن أسلوب للعمل .

○ **النقطة الخطيرة الأخرى التى جاءت بمقال الأستاذ سليمان فياض هى قوله فى معرض حديثه عن ازمة المجلة فى الحصول على الأعمال الممتازة : إن هناك قلة من المبدعين المجيدين فى سنوات السبعينات من**

أصحاب المواهب العظيمة الذين عرفتهم مصر والعالم العربي حتى نهاية الستينات . ورغم أن الأسباب التي ساقها الكاتب كلها وجيهة وصحيحة إلا أن النتيجة ليست كما يتصور . هناك مبدعون من أصحاب المواهب العظيمة ظلوا يكتبون في صمت خلال السبعينات ، وحاصرتهم كل الظروف التي ساقها الكاتب ، ولا تزال تحاصرهم . ومن يتابع مجلتكم سيضع يده على بعض هذه الأسماء ، ومن يتابع بعض المجلات غير الدورية - وليس كلها من فضلك - سيضع يده على أسماء أخرى . يمكن أن أوافقك في القول بأن الحصاد قليل . وبين كتاب الستينات أنفسهم من توقف أو تعثر ، أو توسع وترهل في الكتابة . القضية هي أن السياسة ابتلعت الأدب .

والغريب أن هيئة الكتاب حين تصدر سلسلة جديدة من الكتب - سلسلة مختارات فصول - تبحث عن أسماء لامعة لا تعجز عن نشر أعمالها وتحويلها إلى أفلام ومسلسلات . وأقول هذا لأن الأستاذ سليمان فياض أحد المشرفين على هذا الكتاب أو هو المسؤول مع الدكتور عز الدين اسماعيل . أعرف أن في خطتكم نشر عمل أو اثنين لبعض الشباب ، لكن هذا غير كاف ، وهناك فارق بين أن تصدر سلسلة لنشر الأعمال الأدبية ، وسلسلة لتحريك الحياة الأدبية . إن مجلة غير دورية هي أدب الغد أصدرت عددا واحدا تصدر الآن عددها الثاني الماثل للطبع وأنا أكتب هذه السطور ، ولعله أن يكون قد صدر قبل نشر هذه الكلمة ، وتكون قد اطلعت عليه وسوف يرى الأستاذ سليمان ومعه الدكتور عز الدين إسماعيل الذي يرسم سياسة الهيئة ، ومعه طاقم تحرير إبداع أن عددا قليلا من كتاب السبعينات يستطيع أن يصدر عددا قيما يحتوى على ملف عن أحد الكتاب غير المعروفين لكم ، ولكنه من أجود الكتاب بالإضافة - إلى عدد كبير من القصص القصيرة ، لغيره من الكتاب المتوفرين لهذاالفن بحق ، بالإضافة إلى عدد من القصص المترجمة عن الأسبانين مباشرة ، لأحد أهم كتاب أمريكا اللاتينية . ولماذا نذهب بعيدا ؟ لا شك أنه قد وصلت إلى الأستاذ سليمان والدكتور عز الدين إسماعيل نسخة من العدد الأول لسلسلة « **القصة المصرية القصيرة** » التي أصدرها أنا والصديق **محمود الورداني** وكاتب المسرح رؤوف مسعد ممثلا لأحدى دور النشر الخاصة ، ما الذي يجعلنا نفعل ذلك على نفقتنا - ونحن بالاساس مبدعون - ويستغرق ذلك منا الوقت والجهد . إننا نريد - بجد - أن نلقى بكثير من الحصى في هذا الماء الراكد الثقيل . على أن الأمر كله لا يجب أن يكون على هذا النحو . إن التمايز بين الستينات والسبعينات تمايز مفتعل - فليست هناك أمة تخرج كل عشر سنوات جيلا ، وإلا كنا في مصنع تفريخ - إن كتاب الستينات والسبعينات جميعا خرجوا من سلة واحدة هي سلة الهزائم العربية ، والفروق ليست شديدة بينهم . وإلا إذا كان الأمر كما يتصور الأستاذ سليمان فلماذا لا يملأ كتاب الستينات مصريون وعرب صفحات إبداع ؟ سأنهي مقالي عند هذه النقطة . وإذا كانت هناك من إضافة فهي من إحدى مقالات يوسف إدريس العظيمة التي كانت تطلع بها علينا مفكرته التي لن تغلق أبدا . تحدث يوسف إدريس ذات مرة عن رماد في الجو بسبب هذا الخمول عند قطاعات كبيرة من الشعب ، وأتحدث أنا عن نفس الرماد الذي يسبب الخمول عند قطاعات كبيرة من المثقفين . وإذا كان من الصعب أن يكون الشعب كله مثل يوسف إدريس فإنه ليس من الصعب أن يكون كثير من المثقفين مثل يوسف إدريس ، أقصد في الجرأة والمبادأة . أقول هذا لأبتعد عن أي تحليل أيديولوجي للظاهرة . ويكفي للأستاذ سليمان ، ولهيئة تحرير إبداع ، أن تعرف أن مجلة مثل أدب ونقد التي لا تصدرها الحكومة ، بل يصدرها حزب معارض ، خرجت في عددها الأول تعاني مما تعاني منه إبداع . فلقد جاءت قصصها ضعيفة ، وجاء شعرها أضعف . وباستثناء مقالات د . لطيفة الزيات ود. أحمد الهواري والأستاذ فؤاد دوارة ود . ليلى عنان يمكن أن تسقط بقية المقالات من الحساب . كيف ننفض هذا الغبار عن عقولنا، وكتاباتنا ؟ هذا هو السؤال !!

القاهرة : إبراهيم عبد المجيد

تعليق :

١ - من حق الأديب الصديق إبراهيم عبد المجيد أن يتحفظ على «إبداع» كيفما شاء ، وليثق أن كل الأدباء مقبولون ككتاب على صفحات إبداع ، بشرط صلاحية موادهم للنشر ، كل مادة على حدة . ومن حقه أن يرى أن أكثر ماتنشره المجلة لا يستحق النشر ، ولكن ماتنشره المجلة هو بالفعل عطاء الحياة الثقافية الراهن ، وهو أفضل ما نحصل عليه بالبريد ، وباليد ، وليسمح لنا أن نتجاوز عن دعواه المعممة عما يسميه «بالإنجازات الفنية المعاصرة فى القصة والشعر بشكل عام» . فعطاء هذه الإنجازات - كما قلت (فى مقالى السابق) - قليل ، ولا يكفى لإصدار أية مجلة رفيعة المستوى ، وشهرية الصدور ، فضلا عن مجلات عديدة على صعيد الوطن العربى بأسره . وليرجع هو إلى مقاله نفسه ، وإلى حديثه فيه عن البوار الثقافى العام (مهما كانت أسبابه) وإلى ما ذكره عن معاناة مجلة «أدب ونقد» التى «خرجت فى عددها الأول تعانى مما تعانى منه إبداع . فلقد جاءت قصصها ضعيفة ، وجاء شعرها أضعف» . ومن حقه أن يسبب تحفظه بتخمين أن «القائمين على هذه المجلة . . . إنما أرادوا لكل زهرة أن تتفتح بعد بوار ثقافى طويل ، ومن ثم جعلوا معاييرهم النقدية تقف عند الأسس البسيطة للفن ، مثل أن تكون للقصة بداية ووسط ونهاية مثلا ، وأن تكون القصيدة غنائية سهلة المعانى» ، ولكن ذلك ليس صحيحا على الإطلاق ، فلسنا نقف عند الأسس البسيطة للفن فيما نختاره للنشر ، ولم نختر القصتين اللتين نشرنا هما له من قبل على هذه الأسس التى لم تكن تقبل بها أى من قصتيه للنشر ، ولم تكن تقبل بهاقصائد عفيفى مطر ، و عبد المنعم رمضان ، و أحمد طه . . وغيرهم للنشر ، إلا إذا كان يعتبر شعرهم من القصائد الغنائية .

٢ - ولا شأن لمجلة إبداع بالموقف السياسى الذى يقول إنه «وراء هذه المجلات الأدبية غير الدورية - وبعضها جيد ، وأكثرها ردىء» ، فإبداع لا ترفض أن يكون الأدب سياسياً ، بشرط أن يكون أدباً أولا ، وأن يتم التعبير فيه عن الموقف السياسى بصورة غير مباشرة ، فهذه هى رسالة الفن ، ولا يوجد أمر واحد فى الحياة الاجتماعية ، التى يعبر عنها الأدب ، لا صلة له بالسياسة ، والفن الجيد هو بالضرورة مع التقدم ، وإلالم ينل جودته ، ولم تكن له قضية . وأكثر المبدعين - لا أقلهم كما يقول هو - ممن أفرزتهم المجلات غير الدورية ، ينشر بالفعل فى إبداع ، وأعيدك مرة أخرى إلى كشاف إبداع وبه أسماء المؤلفين الذين نشرت لهم إبداع فى العام الماضى ، وكانوا كرماء معها بالثقة بها وبأسرة تحريرها فوافوها بعطائهم .

٣ - ومن حق الصديق ، أن يرى - وهو حر فى رأيه - أن مجلة إبداع لا تمثل فكرا رجعيا ، ولا عكسه ، وأنه يراها فى «حدود المجلة الأدبية العادية التى تسعى لنشر أعمال جيدة ، بصرف النظر عن أيديولوجية ما» . ولكن فليعلم الصديق أن أسرة تحرير إبداع ، وفى طليعتهم رئيس تحريرها ، كانوا دائمى الشكوى والتندر ، على مفارقتين فى الشهور الأولى من صدورها : مفارقة هذه الكتابات الرومانسية ، الهاربة إلى الطفولة ، واجترار الذكريات ، فى الشعر وفى القصة وكأن كتابها يهربون من مواجهة قضايا الواقع والمجتمع ، وهى طافية على السطح لكل أديب يعانى ، ويمد يده إليها ، يختار أى تجاربها شاء . وبسبب هذه الرومانسية رفضت إبداع كتابات كثيرة (أكثرهم شبان للأسف) . لأنها ليست على مستوى المضامين المعاصرة للأدب ، وأفلح جهد أسرة التحرير بالفعل فى تنبيه هؤلاء الكتاب إلى ضرورة المضمون ، وضرورة القضية ، فيما يكتبونه ، وإلا فلماذا يكتب من يكتب إن لم يكن من أجل رسالة وهدف ؟ والمفارقة الأخرى أن بعض الكتابات المعبرة عن قضايا ومواقف اجتماعية ، كانت تأتى لنا من كتاب يصنفون بين أجنحة اليمين ، وبعض كتاب الكتابات المجترة جاءت لنا من كتاب يصنفون بين أجنحة اليسار ، وكأن هؤلاء وهؤلاء قد تبادلوا المواقع . ويقينى أن الأدب الردىء يمكن أن يكون - مثل الدب الذى يقتل صاحبه - قاتلا لأية قضية يدافع عنها .

٣ - ولقد كنا بالفعل نشعر - كما تذكر - ببعض الوزر -

ليس لأن مجلة إبداع ليست لها «سياسة ما ، وطريقة فى تنفيذها» ، ولكن لأن من واجب المجلة - كما قال هو - «أن تبحث عن الطرق التى تثرى صفحاتها ، وأن تشق بنفسها سبيلا رغم أى صعوبات» . وأظن هذه الملاحظة قد جاءت متأخرة ، لأننا نجحنا بالفعل ، ومنذ عدد يناير هذا العام فى تذليل الصعوبات ، والحصول على مواد معظمها جيد ، وفتح أبواب جديدة لإثراء صفحات المجلة ، والاتساع ، فى نفس الوقت ، لعطاء تيارات الواقع الثقافى .

٤ - ولم نصنع من «الحبة قبة» ، حين تعرضت فى مقالى لمن يهاجمون المجلة ، فلم يكونوا مجرد أشخاص ، ولم يكونوا محدودى العدد ، ولكنهم كانوا يمثلون ظواهر فى الواقع الثقافى ، هم علامات من علاماتها ، ورموز من رموزها ، ونعفّ بأنفسنا أن نتهمهم بأنهم «لا يشكلون ثقلا» ، أو من «هواة الإثارة» فلكل منهم دوره الهام فى الحياة ، وليس من الضرورى ، أن تكون أنت موهوبا فى الشعر ، أو أكون أنا موهوبا فى الموسيقى . وذلك بعض ما أردنا منهم أن يدركوه . على أن العصب الأساس لمقالى كان مركزا على ما أسميته أنت «البوار الثقافى» وعلى ما حاولت أنا وضع اليد على أسبابه ، وطريق الخلاص منه .

٥ - وليثق الصديق ، أننا لسنا ضد النشر فى «الصحف والمجلات العربية التى تستحق منا المشاركة المصرية فيها ، فتواجد الأقلام المصرية على الصفحات العربية مسألة تاريخية ، والعكس صحيح» ، وآية ذلك مشاركة أعضاء أسرة تحرير إبداع منذ سنوات طويلة سابقة تقل أو تزيد عن ربع قرن ، فى الكتابة للمجلات العربية الرفيعة المستوى ، ومشاركة معظم الشعراء والقصاصين المصريين فى الكتابة للمجلات العربية منذ منتصف الخمسينات وإلى اليوم ، ومشاركة الكتاب العرب قصاصين وشعراء ونقاد فى تحرير مجلة إبداع . وأنت بالتأكيد تدرك أن عتابى لم يكن موجها لهؤلاء ، ولا لأنفسنا ؛ إنما كان موجها لمقاولى الأدب ، وأنفارهم ، وظلم هؤلاء واستخذاء أولئك ، والقبول من كاتب قوته ألف شمعة ، أن يضيىء بقوة عشر شمعات ، وكان موجها لهؤلاء الشباب الذين خدعتهم الصحافة العربية عن أنفسهم ، فظنوا أن ما يكتبونه فيها هو من الأدب ، وليس من الأدب (فى معظمه) فى شىء . وعند هذه الحدود كان تفكيرى فى «كيف نقاوم» هذه الظاهرة ، وهؤلاء ؟ !

٦ - ويثير الصديق إبراهيم قضية النقاد الذين «يتحملون إحياء» «الحياة اليومية للأدب» تلك التى تقوم على المتابعة للأعمال الأدبية ، وعلى إثارة القضايا الجمالية والفكرية» وقدم الصديق أسماءلعديد من النقاد ، ممن يحترمهم الجميع . ومالم يتذكره الصديق أن نصف من ذكرهم قد كتبوا بالفعل على صفحات إبداع ، وكرروا الكتابة ، أو لم يكرروها فلهم القرار وحده ، فى الكتابة ، وكثرتها ، أو قلتها ، والنصف الآخر ، هو بين واحد له موقف من عدم النشر فى إبداع ، وواحد وعد مرارا ، وأخلف فى كل مرة ، وواحد أشفق أكثر من مرة (حيال أكثر من إلحاح عليه) على القصاصين والشعراء من أن يقول رأيه النقدى فيما يكتبونه . أما الآخرون الذين لم يذكرهم فالمجلة مفتوحة بالفعل لكتاباتهم . والمجلة تتوجه إليهم بنفس سؤالك .

٧ - ويطالب الصديق مجلة إبداع بأن «تتخلى عن هدوئها ، وتبحث عن المعارك أو تثيرها» . والمشكلة ياصديقى هى أن المجلة تثير بالفعل قضايا على صفحاتها ، (ليس بالضرورة فى باب مناقشات الذى افتتحناه فى العدد الماضى) ولكنها تثيرها فى «عصر الماء الراكد الثقيل» الذى تلقى فيه بالحجر تلو الحجر ، فلا يتكرم أحد بالدخول فى حوار حول قضية ، لا فيما كتبه «أحمد طه» فى مقاله عن أمل دنقل (العدد العاشر ١٩٨٣ من إبداع) ، ولا فيما كتبه الدكتور عبد القادر القط عن مسلسلات التليفزيون المصرى - العدد - ١٩٨٣ من إبداع ، ولا عن غيرها من القضايا ، حتى ولا عن هذا المقال الذى وصفته أنت بأنه «مقال حاد» . . سواك .

٨ - ولا أدرى لم غضبت لقولى : إن هناك قلة من المبدعين المجيدين فى سنوات السبعينات من أصحاب المواهب العظيمة الذين عرفتهم مصر والعالم العربى حتى

نهاية الستينات» . . وأنت نفسك قد قلت فى أواخر نفس هذه الفقرة : «يمكن أن أوافقك فى القول بأن الحصاد قليل»

٩ - ويثير الصديق إبراهيم قضية مختارات فصول ، هذه السلسلة الجديدة التى كرست لنشر الأعمال الأدبية «المختارة» ، والتى أشرف عليها ، عاتبا عليها أنها تبحث عن أسماء لامعة لاتعجز عن نشر أعمالها ، وتحويلها (زعفواً لسخريته) إلى أفلام ومسلسلات ، ويظن أن الهيئة قد أصدرتها لمجرد أن تكون سلسلة «لنشر الأعمال الأدبية ، وليست «سلسلة لتحريك الحياة الأدبية» . والعتاب منه والظن غير حقيقى ولا صحيح .

فهذه السلسلة تنشر لسائر الأجيال ، على الأقل لتحد من هذه القطيعة بينها ، وفيما يراه القراء . فالكل كتاب أمة ولغة ، والكل يعطى ما عنده ، وللقارىء وحده حق الاختيار والانحياز .

وهذه السلسلة تستهدف بالنشر لكتاب نجوم ، أن تأخذ قراءهم يوما ما لكتاب غير نجوم مثلى ومثلك ، وأعنى بهؤلاء القراء عامة القراء الذين تكرسوا لقراءة نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وفتحى غانم ، وذلك ما قلته بالحرف الواحد للأستاذ فتحى . قلت : نريد قراءك لغيرك من الكتاب . فهم يستحقون حقا أن يكونوا كتاب أمة . أليس ذلك الهدف هو ما حققته يوما سلسلة «الكتاب الذهبى» التى كان نادى القصة وروز اليوسف يصدرانها . فتوّجت فى سلسلة شعبية الورق ، والثمن ، شهرة مدوية لنجيب ، ويوسف ، والسحار . . وسواهم ؟

هذه السلسلة إذن ليست لمجرد «نشر الأعمال الأدبية» ، «ولا تحريك الحياة الأدبية» . إنها تقول كما قال الدكتور عز الدين إسماعيل فى مقدمة للكتاب الأول من هذه السلسلة - «شيئا له امتيازه ، أوله - على الأقل - تميزه . وليس معنى هذا أنها ستحصر نفسها فى الجيل الأكبر من الكتاب والشعراء ، بل ستفتح ذراعيها لما تنتجه الأجيال الثلاثة المتعاصرة فى كل حقبة ، مما يحقق هذا الامتياز ، أو هذا التميز» إلى أن يقول : «ومن ثم فإن أحدا لن يفرض نفسه على هذه السلسلة بأى دعوى من الدعاوى ، إلا أن يقع نتاجه فى شبكة الاختيار» .

ولو رجع الصديق للكلمة التى حملها غلاف الكتاب الأول من هذه السلسلة لعرف هدفها الأول المحدد لها . أما قضية النشر غير الموظف لهذا الهدف ، فثمة مجلات مثل إبداع ، وأدب ونقد ، وأدب الغد ، وسلسلتان تصدرهما هيئة الكتاب وهما : مواهب ، والإبداع العربى ، وأيضا جهود دور النشر الأخرى فى هذا المجال ، أم ترى الصديق يرى منا أن ننشر أكثر مما نكتب ؟ !

وليطمئن الصديق الأستاذ إبراهيم عبد المجيد ، فقد اجتازت إبداع ، بالفعل ، خطر أن تتحول إلى مجلة فصلية ، أو أن تتلاشى مادامت ستصدر معها مجلات أخرى ، تثير معها ، على أرض التنافس ، القضايا ، وتحفز الكتاب على التجويد !!

سليمان فياض



قراءة فى قصيدتى
"عدان" و"فرح بالنار"

علي محمود الحليمى

عندما بدأت مجلة إبداع فى نشر التجارب الفنية الخاصة لبعض الأدباء فى عدد فبراير ١٩٨٤ ، ونشرت قصيدة لأحمد طه بعنوان : عدان وقصيدة بعنوان فرح بالنار من عدد مارس ١٩٨٤ لمحمد عفيفى مطر فإنها لم تقدم نماذج تستحق الاهتمام بالمرة .. إذ لم أجد فى النموذجين ما هو جديد لا فى الشكل ولا فى المضمون ، فقد نشرت المجلة عددا من القصائد المماثلة فى أعدادها الماضية ، لذلك فليس فيهما ما يلفت النظر ، وألخص رأيى فى السطور التالية : **كلما قرأت قصيدة أحمد طه لأفهم منها ما يريد أن يقوله فإن كلماتها تزداد انغلاقاً مع التكرار .**

ويقول : إنه مفرد فى الجحيم ، يسبح نفسه ويقدسها ، وهذه صورة تجافى المنطق .. فكيف يتغرب بمفرده فى الجحيم ويقول : أسبحنى وأقدسنى ؟

إن معنى التسبيح والتقديس أنه راضٍ عن نفسه ، فلم يستجير بعد ذلك بغيره ؟ ويقول :

« فأنا حالم بالرحيل ، أبعثرنى فوق كل السفائن

وأنا حالم بالزوال ، أشيعنى خلف كل الجنازات .

وأنا مقبل صوب عشك ألهث بين ذراعيك كالغرباء .

فهل أنت جسر إلى لحظة الوجد يعبره الراحلون

وأعبره لا أقيم ولا أتوقف

أم أنت نافذة للشوارع . . . »

فى هذه الأبيات يحلم بالرحيل ، ويبعثر نفسه فوق كل السفائن ، ويحلم أيضا بالزوال ويشيع نفسه خلف الجنازات ، وفى نفس الوقت هو مقبل صوب عش الحبيبة ، يلهث بين ذراعيها كالغرباء .. إنها صورة متناقضة فى لحظة شعرية واحدة ، فكيف يلتقى الرحيل والزوال والموت ولقاء الحبيبة فى وقت واحد ؟

وهو لا يدرى كنه حبيبته ! لأنه يسألها فى دهشة : هل هى جسر إلى لحظة الوجد يعبره الراحلون ؟ أم أنها نافذته للشوارع .. أم خزنة سره وأهله وأصحاب بيته ومملكته ؟ وهل فى تصويره حبيبته كجسر يعبره الراحلون ؟ أية قيمة فنية أو ادبية ؟ ويطلب منها بعد ذلك أن تكشف الستر بينها وبينه .. إنه لم يتيقن حتى فى النهاية من حقيقتها .. ويأمرها مع ذلك أن تكشف الستر بينهما ، فأنى له هذا ؟

وهو موغل فى الفناء ، يجوب البيوت الخراب ، يهدهد أحجارها ويفتح أبوابها ، ويقيم على عتباتها ، ثم تبتسم الأرض له فيحب الحياة !

إن تعبير (أخلع الموت) يعنى أنه عشق الحياة .. أو أرادها بمعنى آخر ، ولكنه لا يلبث أن يقتل نفسه من جديد ، ويبعث نفسه . .

ما علينا

ثم ما هى الصلة بين البيوت الخراب وابتسام الأرض وحبه للحياة ؟

إنه لم يقل لنا فى هذه القصيدة أى شىء .. سوى أنه جذبنا فى طريق مظلم ، وغرر بنا حتى قرأنا قصيدة لا تسمن ولا تغنى من جوع .. وأضاع وقتنا فيا لا نفع فيه ، وأغرق فى الرمزية التى تزيد القصيدة انغلاقا كلما تعمقنا فيها ..

ولا شىء يا سيدى يقلل من قيمة الشعر الجديد بقدر ما يقلل منها الرمز المستغلق ، والتركيبات المعقدة . والألفاظ الخالية من كل معنى ، والتعبيرات الخابية الجذوة والغريبة التى لم يألفها الذوق العربى ..

أين هذه القصيدة من قصائد البياتى والسياب ونزار قبانى وفاروق شوشة وصلاح عبد الصبور ؟

إن الشعر الجديد .. يجب أن يكون جديدا فى كل شىء .. فى المعنى والفكرة .. فى المبنى والصورة والتجربة الواقعية التى يمر بها كل الناس .

فالناس فى جملتهم يعيشون حياة عادية فى كل شىء تقريبا ، فمعدنهم واحد ، وطبيعتهم واحدة .. اللهم إلا إذا اختلفوا فى بعض تجارب خاصة بهم .. تجارب ذاتية لو أمعنا فيها النظر لوجدناها أيضا مكررة .. ولا تختلف كثيرا فيا بينهم ..

فلا جديد تحت الشمس .

إننا نأكل ونشرب وننام ونحب ونفكر - كآدميين - بطريقة واحدة .. لا تختلف فى الجوهر اختلافها فى المظهر .

الشعر ياسيدى شعور ووجدان

ولا أعتقد أن الشعور يختلف من شاعر لآخر اختلافا بيِّناً .. فاللحظات الشعرية إن صح التعبير .. التى نعبر عنها هى بعينها التى يعبر عنها سوانا .

هى هى وإن اختلف الأسلوب !!

ورائحة الزهر واحدة .. وإن اختلفت الزهور .. أقصد السمة العامة للعطر ، فنحن لا ندقق كثيرا فى معرفة نوع العطر .. أو إلى أى نوع من الزهور ينتمى .. وكذلك تجاربنا الفنية .. شعرا أو نثرا أو رسما أو ما إلى ذلك ..

ولا تقل لى إنها تجارب خاصة ..

لقد أساء شعراء كثيرون إلى حركة الشعر الحديث .. إما بسطحيتهم وإما بإغراقهم فى الرمز ، وهما أمران أحلاهما مر !

واسمح لى أن أنتقل إلى القصيدة الأخرى .. قصيدة فرح بالنار .. للشاعر محمد عفيفى مطر يقول الشاعر :

« العرش منغرسات قوائمه فى المسافة بين الشهيق وبين الزفير » .

« هذا قميص المسافات فى الضوء تلبسه خطوة الطين فى برعم يتنفس فى حجر الاحتمالات تلبسه الشهوات المليئة والرحم المثقلة . . . »

وهذه صور قليلة من قصيدة الشاعر المليئة بالألغاز التى تستعصى على الأفهام .. أبدأ فى قراءة القصيدة ، وأحاول أن أتوقف عند آخر بيت أو تفعيلة فلا أستطيع،تشدنى أواخر الكلمات إلى أوائلها فألهث خلفها !

إن هذه القصيدة يمكن أن تكتب كلماتها متجاورة فى الصفحة كما يكتب النثر ، ولم يكن هكذا الشعر .. ولا نحب أن يكون هذا لونا من ألوان التجديد فيه !!

واستمر فى قراءة القصيدة من بدايتها حتى البيت الآتى :

(ويعثرنى رقصها .. فأنا البرق وهى الرياح)

ثم أقرأ البيت التالى .. فأجد الشاعر قد جرفته تفعيلة أخرى مغايرة غير التى بدأ بها القصيدة ..

(ظل العقاب مرفرف ما بين أجفانى)

فقد بدأ القصيدة بتفعيلة المتقارب (فعولن) ثم بدأ بهذا البيت تفعيلة الكامل

(متفاعلن) حتى : (دمع جمرة ما بين أجفانى) ..

ثم عاد إلى تفعيلة المتقارب مرة أخرى حتى : (المواويل)

ويقول :

« أوتـاد نـار السـقط فى كهف
(البلادة المعتم) الهارى
فقد خرج على الوزن فى كلمتى
(البلادة المعتم) »

ويقول :

« نـوافـذه الشمس والنـوم
(وجميزة) والعصافير مسكونة
بالشجر »

فالواو زائدة فى (وجميزة) وبذلك خرجت على الوزن .
وصورة العصافير مسكونة بالشجر .. صورة غير مألوفة وغير معقولة فى نفس الوقت فالأشجار هى التى تكون مسكونة بالعصافير .

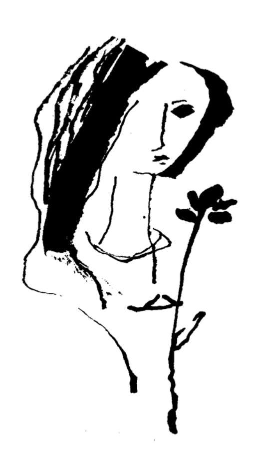
ويقول :

« ثم يبقى الكلام مسافة رمل
تعسكر فى (الدمى) والجيوش
الغربية »
وقد خرج على الوزن فى كلمة الدمى أيضا .. !

إلى غير ذلك مما تضمنته القصيدة التى لا يسعفنى الوقت بالتمعّن فى كل ما جاء فيها .. فمعانيها غريبة ، وصورها ..... لا تتحدث عن موضوع مترابطٍ ، فهى تنقلنا من هنا إلى هناك مُشتتةً أفكارنا وخيالنا ، فلا نكاد نلاحقها فى شطحاتها الرعناء !

إنى لا أقلل من شأن الشاعرين ، ولكنى أبديت بعض الملاحظات على ما كتبا وأردت أن أوافيكم بها .. استجابة لدعوتكم إلى قراء مجلة إبداع بأن يبدوا آراءهم فى هذه التجارب الخاصة التى تعرضها مجلتنا الحبيبة .

قويسنا : على محمد العليمى



التقارب الفكرى بين نهاد شريف وجول فيرن

محمود قاسم

« أدب الخيـال العـلمى . . أدب هامشى »

تلك هى النظرة السائدة التى كانت معروفة عن أدب الخيـال العلمى فى السنـوات الأولى لظهـوره ، وظلت تلاحقه إلى سنوات قريبة . والغريب أن الكثير من المهتمين بـالآداب الجادة لا يزالون ينظرون إليه نفس النظرة . لكن المتتبع لاتجاهـات أدب الخيـال العلمى فى السنوات الأخيرة يجد أن هذا اللون من الأدب قـد أخذ صـورتـه الجادة ، وأصبح من أبرز فنون الأدب فى القـرن العشـرين ، خـاصـة بعـد أن انحسرت المدارس الأدبية المعروفة ، وخرج الأدب العلمى من قوقعتـه التى حبس فيها لسنوات طويلة ، وبدأ يبحث لنفسه عن هوية محددة ، وطريق معروف المعالم .

وقد استطاع أدب الخيال العلمى أن يتحرر من الإطار الضيق الذى التصق به سنوات طويلة ، خاصة منذ ثلاثينيات القرن الماضى . وبدأ يستولى على كل أشكال الأدب ، وكما يقال فإن انتشار هـذا اللون من الأدب قد ازداد حينما أمسك العلماء فى شتى أنـواع المعـرفة بالقلم كى يبسطوا معارفهم فى إطار أكثر جاذبية ومتعة .

وقـد شهـدت حـركـة أدب الخيـال العلمى ثلاث مراحـل هامـة : المرحلة الكلاسيكية التى شهدت الطلائع الذين ظهروا فيها قبل القرن العشرين ، وهذه المرحلة تمثل التجارب الأولى . ولعل جول فيرن هو أبرز كتابها . أما المرحلة الثانية فقد ولدت فى بريطانيا والولايات المتحدة فى ثلاثينيات القرن الحالى ، ولم يتخل كتاب هذه المرحلة عن العوالم التى صنعها الكتاب الكلاسيكيون ، وظلت الموضوعـات المستوحـاة هى نفسهـا ، ولكن المعالجة قد تغيرت .

أما المرحلة الثالثة للخيال العلمى فى الأدب . . فقد أطلق فيها الكاتب خياله إلى آفـاق يصعب تخيلها . وقـد نجـح كتاب هذه المرحلة فى العثور على أرض للتـأمـل العلمى ، والأيـديـولـوجى ، والسيـاسى ، والثقـافى فى آن واحـد ، تتصـل وتتقـاطـع فى غـالبيـتهـا ، الاهتمامات المعاصرة العظمى .

وإذا كان أدب الخيال العلمى العربى فناً حديثاً نوعـاً ، قياسـاً إلى عمر هـذا النوع الأدبى ، فإننا يمكن أن نقول : إن كتابات الأديب نهاد شـريف تتسم فى معـظمها بـأنها تمزج كـلاً من المراحـل الثلاث معا . فإذا كانت روايتـه الأولى « قاهر الزمن » أقرب إلى أدب المرحلة الثـانية . فـإن روايتـه « سكـان العـالم الثانى » التى نحن بصدد الحديث حولها - أقرب فى سماتها إلى كل من المرحلة الكـلاسيكيـة مـع بعض من المـرحلة الثالثة .

والمرحلة الكلاسيكية - كما أشرنا - تهتم أكـثر بالتقنيـات الآلية الهـائلة فى مجالات ما ، ولعل الغواصـة نوتليـوس التى صنعها الكابتن نيمو - بطل فيرن الشهير - هى أشهر ما قدم الكاتب فى حياته ، هذه الغواصة التى جابت العالم ليس فى مـدة محـددة مثلما حـدث مـع فيـدليـاس فـوج الـذى طـاف العـالم مستخـدمـاً كـل وسـائـل الاتصـال والمواصلات فى ثمانين يوماً حول العالم ،

ولكن نوتليوس جابت العالم كله تحت البحار . هذه النوتليوس تمثلت فى العديد من سفن الفضاء والغواصات التى جلبت الفضاء ، أو غاصت تحت البحار ، باحثة عن آفاق جديدة لم يكتشفها الإنسان بعد . لعل آخر هذه الغواصات تلك التى نقلت العلماء الثلاثة القادمين من دول عدم الانحياز إلى المدينة النموذجية تحت سطح المحيط ، والتى صنعها نهاد شريف فى روايته « سكان العالم الثانى » .

قبل أن نغوص فى الحديث عن هذه الرواية . يجدر بنا أن نشير أن الخيال قد تطرق بالكاتب إلى نوع آخر ظهر حديثا اسمه « أدب الخيال السياسى » . ولعل الفكرة العامة فى الدعوة إلى معاهدة سلام دولية على سطح الأرض ، هى أبرز سمة فى هذه الرواية ، لأننا سوف نرى أن حكماء مدينة ما تحت المياه قد استفادوا من علمهم ، وتطورهم التقنى الهائل ، لغرض نظام سياسى معين على العالم ، المعاصر لعام ١٩٩٩ . أى قبل نهاية القرن العشرين بأيام قليلة .

وبالرغم من أن رواية نهاد شريف تدور أحداثها فى أواخر القرن العشرين ، وأن رواية جول فيرن « عشرون ألف فرسخ تحت البحار »تدور فى الربع الأخير من القرن الماضى ، إلا أن هناك تشابها بين الروايتين لا يمكن إغفاله .

تبدأ رواية « عشرون ألف فرسخ تحت البحار » بالحديث عن ذلك الوحش الكاسر الذى يجوب البحار والمحيطات ، يطفو فوق سطح المياه أحيانا ، ثم يغوص تحتها مرة أخرى . هذا الوحش يهدد الناس والملاحين ، فترسل الحكومة الامريكية سفينة للبحث عن هذا الوحش كى تقضى عليه . لكن هذا الوحش يقوم بتحطيم السفينة تماما ، وإذا استثنينا مقدمة طويلة فى رواية نهاد شريف فسوف نرى ، فى البداية ، أن هناك أحداثا غريبة تلقى الرعب فى أذهان سكان العالم أجمع ، من شمال فرنسا فالاسكندرية ، وأوكلا هوما ، ولندن . هناك برقيات من قوة مجهولة قد تبدو شريرة تهدد العالم بأنه سوف يتم - فى وقت ما - تحطيم أكبر قطع بحرية فى الأسطول الأمريكى والروسى والصينى . وذلك كنوع من إظهار عضلات هذه القوة وقدرتها ، ومدى ما تتمتع به . وبالفعل فإنها . كى تؤكد على قوتها تقوم بتحطيم أكبر قطع فى كل من الأساطيل الثلاثة دون إيقاع أى أذى بالعنصر البشرى فيها . وإذا كانت امريكا قد أرسلت سفينة للقضاء على الوحش فى رواية جول فيرن الفرنسى الجنسية الذى عاش فى أواخر القرن الماضى ، فإن نهاد شريف الذى يعيش فى أواخر القرن الحالى قد أسند أيضا القوة العليا إلى الولايات المتحدة فى نهاية القرن العشرين ، بالرغم من أنه ينظر إلى الأشياء بمنظور سياسى واجتماعى أكثر وضوحاً مما فعل فيرن . وذلك طبعا لأن السياسة فى عالمنا المعاصر لها نفس أهمية الطعام والشراب والهواء .

قام فيرن بإرسال سفينة أمريكية يرأسها العالم « أروناكس »الذى نجا مع اثنين من أتباعه . . أما القوى الغامضة عند نهاد شريف ، فقد حطمت أسطول أمريكا أولا ، ثم روسيا ، فالصين ، وطلبت حضور ثلاثة من العلماء يمثلون أقطاب دول عدم الانحياز : مصر - الهند - يوغوسلافيا ، الذين أبحروا فعلا إلى وسط المحيط الهادى قريباً من جزر جالاباجوس . وكما يروى الدكتور آروناكس أحداث رواية فيرن . فإن شادى يروى أيضا الجزء الأغلب من أحداث رواية نهاد شريف . وكما أن مساعد أروناكس ليس أمريكيا بل صينيا ، وأن الشخصية الثالثة المحورية هى لانت الكندى الجنسية ، فإننا فى رواية نهاد شريف نرى ثلاثة شخصيات مختلفة الجنسيات ، فبعد غرق السفينة الأمريكية يجد الثلاثة أنفسهم أمام ذلك التنين ، الذى يتضح أنه ليس سوى غواصة الكابتن نيمو . والكابتن نيمو إنسان نباتى يعيش تحت أعماق البحار ، يأكل طعامه من أعشاب البحر ، وكذلك سجائره ، وشرابه ، وخموره ، وقد أنشأ مسكناً نموذجياً فى غواصته . وهرب من قسوة المجتمع الذى يحيطه كى يتخلص من قسوة الإنسان ، وكذلك فصناع مدينة ما تحت المحيط فى العالم الثانى عند نهاد شريف أيضا قوم نباتيون ، من العلماء الذين اختفوا عام ١٩٧٩ كى يقوموا بإنشاء المدينة النموذجية أسفل المحيط ، مستغلين تقدمهم التقنى ، وأفكارهم العلمية ، واختراعاتهم كى يصنعوا جنة خاصة أسفل أعماق البحار ، التى ذهب إليها لزيارة مؤقتة كل من علماء دول عدم الانحياز الثلاثة . وسوف نرى أن نهاد شريف يصف نفس الأشياء من خلال مشاهدات أبطاله ، بأسلوب أقرب إلى ما فعله فيرن . بل إن نهاد شريف يغرق فى وصف تفاصيل غواصته التى لم يسمها ، مثلما استغرق فيرن فى وصف نوتليوس ، مثلما يصف تفاصيل أخرى بعد ذلك فى روايته ورحلة أبطاله إلى عالم مدينة ما تحت المحيط الواسع . وكما أن كلا من العالم أوروناكس وتابعيه يعتبرون أنفسهم - طيلة الرواية - بمثابة أسرى لدى الكابتن نيمو فإن الرجال القادمين من دول عدم الانحياز يعتبرون أشبه بالأسرى فى هذه المدينة . فهم يذهبون هناك باختيارهم . وبالرغم من أن شادى يقول فى نهاية الرواية : إنه لم

يشعر بالفترة التى عاش فيها هذا المكان ، إلا أنه يشتاق إلى شعاع من الشمس ، وإلى رؤية المحيط من أعلى .

ولعل التجربة العاطفية التى عاشها شادى مع إحدى بنات هذه المدينة ، هى أساس لباعث قوى لديه ، أن يظل مرتبطاً بهذا المكان ، حتى بعد أن غادره بفترة . ومثل هذه العلاقة غير موجودة قط فى رواية فيرن ، التى خلت تماماً من العصر النسائى .

وما يجمع بين نيمو وأتباعه ، وبين سكان مدينة نهاد شريف تحت البحار ، أن صناع هذه المدينة وهم علماء ، قد يكونون مجانين أو من العقلاء . لكن الباعث إلى هروب نيمو إلى عالم البحار هو نفس الذى دفع العلماء إلى بناء هذه اليوتوبيا .

وفى رواية نهاد شريف فقد بدأت الأحداث باختفاء مجموعة من العلماء عام ١٩٧٩ فى ظروف غامضة ، وظهورهم بعد عشرين عاماً وقد أنشأوا مدينتهم ، وهم أيضا يسعون إلى مساعدة الدول الفقيرة ، وإن لم يحاولوا مساعدة دول العالم كله فى عقد معاهدة سلام عالمية ، بعد أن قاموا باستضافة ثلاثة من أبناء دول العالم الثالث لديهم : « **نحن نرفض الأوضاع السائدة على كوكبنا الأرض بعد أن وعينا مدى اتساع الهاوية المخيفة التى يسعى الجنس البشرى إلى التردى طواعية ، وبحمق بالغ فى أعماقها . من أجل ذلك تفاهمنا ، وقد تلاقت أفكارنا قبلا ، وقررنا أن نفعل الشىء الذى تأخر فعله مدة قرن أو يزيد من الزمان . . قررنا أن نتخذ خطوة إيجابية تمنع وقوع الكارثة ، مستخدمين فى سبيل تحقيقها شتى الوسائل والطرق بما فيها اللجوء إلى العنف** » .

وبالرغم من أننا لم نر فى رواية نهاد شريف كابتن أشبه بنيمو ، إلا أننا يمكن أن نعتبر أن كل علماء مدينة القاع هم كابتن نيمو ، فهم هاربون من فوق اليابسة قادمين من بلاد مختلفة من أجل تحقيق فكرة السلام العالمى الذى لم يدم سوى أشهر قليلة . فالدافع لهروب كل من نيمو وحكماء مدينة القاع واحد . بل والمصير المحتوم أيضاً واحد ، عندما تمت لعبة غادرة للتخلص من مدينة القاع وسكانها وحكمائها ، بعد أن فكروا فى إقامة بعض المنشآت الجديدة فى استراليا .

ونحن فى كل من روايتى فيرن ونهاد شريف لم نعرف الجانب الإنسانى الخاص لكل أبطاله . ماذا حدث فى ماضى كل من شادى وراجى وأروناكس ؟ بل بدا كل أبطال الروايتين مشدوهين بعالم ما تحت البحار ، لدرجة أن كلا من الكابتن الفرنسى والمصرى نسى صفته كراوية لأحداث ، وبدأ يحكى تفاصيل أشياء كثيرة تدور تحت البحار ؛ المخلوقات والكائنات التى تعيش هناك . كيف يمكن للإنسان أن يتغلب على أشياء مثل الضغط الاسموزى ، كى يتمكن من الحياة . الجبال التى تعلو فى البحار .

وكما قلت فإن كل الملامح الخاصة للأبطال الهامشيين فى الروايتين قد اختفت تماما ، لدرجة أن نهاد شريف يقوم بتسمية سكان مدينته بأرقام تؤكد أننا فى عالم (الأسماء الأرقام) الذى بدأ منذ سنوات ، وجربته ألمانيا الغربية كأول دولة فى العالم ، إلا أننا رأينا الأرقام هنا صغيرة ، فهى تتراوح بين الواحد والثلاثمائة . ولعل الكاتب يود أن يصبغ روايته بصبغة عربية ، ولهذا فقد تفادى ذكر الأسماء التى قد تجىء من بلاد العالم وجعل بطل روايته مصريا يروى القصة على لسانه ، وتعمد أن يختفى راجى الهندى طيلة أجزاء الرواية ، بحجة العملية الجراحية التى تمت له . كما أن جوزيف - أو يوسف كما يجب أن يسميه - اليوغوسلافى كان مجرد شخصية هامشية ، أو مجرد صحبة لها وظيفتها الاجتماعية لا أكثر ، مثلما كان التابعون لأروناكس .

ومثلما قامت علاقة ودودة للغاية بين أروناكس والكابتن نيمو ، تقوم علاقة وثيقة بين الحكماء وخاصة زعيمهم وبين أبطالنا الثلاثة . وأروناكس لم يكن يميل قط إلى التخلص من هذا العالم أو الهروب منه ، فهو يتعلم ، ويحاول أن يستفيد من هذا الرجل الذى سبقه ، إلا أنه فى النهاية ، وتحت إلحاح من زميله ، وبعد تعرض الغواصة للأخطار ، يقرر الهروب ، فقد حاصر الجليد الغواصة ، وكاد الأكسجين أن ينفد يوما ، لذا يوافق على الهروب ، بعد أن شعر أنه قد تعلم الكثير من الكابتن نيو .

أما النهاية فقد جاءت على أيدى الأمريكيين فى كل من رواية نهاد شريف ، والفيلم الذى أخرجه ريتشارد فليشر عن رواية فيرن ، فبعد أن قام البحار الكندى بإلقاء مجموعة من الزجاجات فوق سطح البحر ، وجدتها السفن العابرة ، وتمكنت من معرفة سر الغواصة ، والمكان الذى تتجه إليه ، هاجمت القوات الأمريكية القاعدة البعيدة . . أما النهاية فى رواية نهاد شريف فتتم بأسلوب مقارب حسبما يعرف شادى وتتحدث إليه محبوبته فى إحدى الرسائل الخمس التى تبادلاها ، بالرغم أن شادى لايعرف هوية هذه النفاثات المجهولة التى هاجمت المدينة والقاعدة ، ومثلما نظر الكثير من الناس إلى الكابتن نيمو كمجرم شرير ، فإن بائع إحدى الصحف يعلن ، وهو يردد

العنوان الأحمر في الصحيفة : « أخيرا .. قد قضى على الوباء » ..

ولأننا نتناول رواية « **سكان العالم الثاني** » بالمقارنة مع رواية جول فيرن .. فإن هناك تقارباً آخر بين ما يحدث في هذه المدينة ومدينة أخرى صنعها المخرج السينمائي الأمريكي ديك رتشارد في فيلمه « **المنزل الغريب** » الذي قام ببطولته تونى راندال وجانيت لى عام ١٩٦٧ . وفي هذا الفيلم رأينا مدينة نموذجية أخرى تحت أعماق البحار من خلال فرقة شباب موسيقية تعيش في هذه المدينة . ومثلما يحدث في هاتين الروايتين ، فإنه يتم القضاء على المدينة ذات الغطاء الزجاجي ، المقامة في أعماق المحيط من خلال قوى خارجية ، وإن كانت أقل شرا .

وإذا كنا قد تناولنا بالمقارنة رواية نهاد شريف ، فإنه لا يجب أن يفوتنا أن نتناول جانب الخيال السياسي في هذه الرواية . وكما أشرنا فإن أدب الخيال السياسي يكون منفصلا تماما عن الخيال العلمي . وذلك مثلما حدث في رواية « **سبعة أيام من مايو** » أو يمزج فيها الكاتب السياسة بالخيال العلمي ، كما حدث في رواية « **البرتقالة الآلية** » « **لأنتونى بيرجيس** » . وفي رواية نهاد شريف التي نحن بصددها سوف نرى أن الفكرة العامة التي يتناولها الكاتب هي فكرة سياسية ، وهي فكرة التعايش السلمي العالمي من خلال معاهدة عالمية ، تفرضها ظروف سياسية أو قوى أقوى . إما غزاة من الفضاء ، وإما من قاع المحيط . ويقوم العلماء في رواية نهاد شريف بدور سياسي من الدرجة الأولى . فكبير الحكماء ، في مدينة القاع ، يعلن أن كل همه أن يسود السلام من خلال مصير الكائن البشري . وهو بذلك يتحول من عالم مكانه المعمل إلى رجل سياسة يشارك في صناعة السياسة العالمية . « **فلتكن مهمة البشرية المعاصرة في خلق الفكر الروحي الأساسي لوحدة كل البشر .. الذين خلقهم الله بالفعل على ظهر كوكب واحد .. من صلب آدم واحد** » .

وقد استطاعت مدينة القاع أن تحقق للإنسان الذي يعيش فيها كل أنواع التقدم التقني ، من أجل رفاهية الإنسان ، وبعد أن يتم عقد معاهدة دولية للسلام يتم بناء قاعدة بغرب استراليا .

وتنص المعاهدة الدولية على ضرورة إتلاف المخزون النووي من قنابل ذرية وهيدروجينية متباينة ، وكذا القنابل الغازية والميكروبية والكيماوية ، مع التوقف عن إنتاج كل ما هو محرم دوليا مستقبلا ، ومع العمل فورا على فك أجزاء المفاعلات الذرية ، ومصانع المياه الثقيلة ، والاقتصار على استخدام الذرة في المجالات السلمية فقط . كما أن المعاهدة قد فرضت استخدام عقار « الحب » على نطاق عالمي ، بحيث يتناول جرعاته الأطفال منذ عامهم الأول ، وحتى سن ١٤ عاماً .

ولعل مثل هذه الطريقة التي يمكن أن تتناول هذه الرواية من أدب خيال علمي كلاسيكي إلى رواية تنتمي إلى المرحلة الثالثة التي يشهدها أدب هذا النوع منذ ثلاثين عاماً تقريباً . ولكن الكاتب في كثير من الأحيان كان يشعر أنه ليس أمام عمل روائي ، وإنما عليه أن يكتب بأسلوب علمي تقريري أشياء ينفذ منها إلى فكرته التي يود مناقشتها . مثل الحديث عن حل القضايا الملحة التي على الإنسان المعاصر أن يجد لها حلولا .

وإذا كان أدب الخيال العلمي يميل في أغلب أشكاله إلى استخدام الجنس ، والرعب ، والغموض ؟ والفنتازيا ، ومزج أجوائها بالواقع ، فان نهاد شريف لم يود صبغ روايته قط بمثل هذه الأجواء ، فشادي يرفض علاقة جنسية عابرة مع إحدى النساء بمدينة القاع ، ولكنه يحب الفتاة ماهيتاب حباً رومانسياً نقياً ، قد لا يتفق مع إيقاع العصر الذي نحن مقبلون عليه ، وإن كان يتفق مع إيقاع المبادىء الإنسانية التي ينادي بها ، ويتمنى أن تسود مع نهاية القرن العشرين .

وجو التشاؤم الذي ساد نهاية الرواية يدل على تشاؤمية نهاد شريف ، وإنما ينحو أكثر كتاب الخيال العلمي إلى مثل هذه المعالجات في نهايات رواياتهم . وذلك مثل الذي بنى قصراً جميلاً من الرمال ، ثم أخذ يتغزل فيه ، ويتعبد في محرابه . وفي النهاية كان عليه أن يقوم بهدمه بصورة أو بأخرى ، كي يبني قصراً آخر في وقت آخر .. وهكذا فعل نهاد شريف .

الاسكندرية : محمود قاسم

"الآتى".. ومواجهة الإحباط

مدحت الجبار

محمد المخزنجى (١٩٤٩ - ٠٠٠) أحد كتاب القصة القصيرة فى مصر ، وهو أحد قصاصى جيل السبعينات الذى نما إنتاجه فى العقد السابق ، وأخذ ملامحه ، وحساسيته الجديدة من خلال علاقته الحميمة بالواقع ، وتمرسه بمفرداته ، باحثاً فى الوقت نفسه عن مفردات جديدة ، وعلاقة جديدة ، ومن ثم عن أدب جديد .

ومجموعة « الآتى » الصادرة عن دار الفتى العربى ، مجموعة متميزة إذا قيست بإنتاج المخزنجى الآخر ، لأنها تراعى فى المقام الأول التوجه إلى متلق خاص ، فى عمر الفتوة ، تحاول النتاجات كلها أن تربى فيه شيئاً جديداً ، وأن تكسبه رؤية خاصة لذاته ، وللعالم حوله ، وللإنسان . وكان لهذا التوجه - المبدئى - أثره على التشكيل الجمالى لهذه المجموعة ، وعلى الرؤى المطروحة داخل السياقات النصية . ونستطيع أن نسجل الإطار العام لهذا الأثر فى انعكاساته المتعددة فى : استحضار القاص للعالم السابق عن النص فى بداية القصة ، فى عدة جمل سريعة تكشف عن صلة الحادثة المطروحة بما قبلها على المستوى الزمنى ، وحتى تتضح فكرة الربط الزمنى نرى **المخزنجى** يبدأ عادة بفعل ، أو أكثر فى معظم قصصه ، ليستحضر اللحظة مثل (**كان يجلس ، أكره الذباب** ، اربدت الدنيا ، **كان يغنى ، تلمحون هذه الأشياء ، لقد أحضروا الرجل ، سألت نفسى ، كان الطقس يوحى**)وهى تؤكد رغبة المبدع فى تشكيل حالة نفسية منذ البداية ، تأخذ المتلقى منذ أول عبارة .

أما فى بقية قصص المجموعة فإما أن يبدأ بالمكان ، بسبب أهميته ، أو بصوت المؤلف الراوى ، حين يستحضر طفولته ، أو حين يعلو صوته بالتواجد داخل النص ، كما فى **قصص الأوتاد « ثلاث شجرات أمام البوابة » والرجل الذى نسخر منه « فى النهار لم نكن نراه » وفى عنبر البنات « إلى قسم ٣درن - عنبر البنات »** ، وفى **الليل الصقيع « فى هذا العام جاء إلى بلدتنا الحارة بالطبع شتاء لم نر صقيعاً مثله »** ، أما فى **قصص اليمامة ، الخنازير ، الآتى ، الفدائى حمزة ، فوق سطح ساخن** ، نسمع صوت المبدع عالياً مصراً على التواجد داخل النص آخذاً دور **« الراوى » فعلى الترتيب يقول : « وأنا صغير أجوب الخلاء . . » ، « وأنا أجوب الخلاء . . » ، لأنى كنت الطبيب المناوب » ، « سألت نفسى مستغربا . . » ، « وأنا أعد شاى الصباح »** . . وكل البدايات الأخيرة مرتبطة بتجربة خاصة عاشها الطبيب **« محمد المخزنجى » لهذا كان صوته** الطبى عالياً .

ومداخل القصص كلها مهمة ، لأنها من الوهلة الأولى تشدنا ، ولأنها فى الوهلة الثانية أحد عوامل « التكثيف » الزمانى والمكانى » فى **هذه المجموعة ذات القصص القصيرة جداً التى لا تتحمل الرسم البطىء ، بل لا تطيق السرد**

التفصيلى ، لأنها قصص تقوم على ومضة زمنية سريعة ، عمقها شدّ المتلقى وإدخاله التجربة ، تمهيداً لتغيير وعيه عن العالم .

وبين البداية والنهاية ، يتكشف الصراع ، الإنسانى ، تمهيداً لاختيار حل أو سلوك للشخصية ، يكون خلاصة للصراع ، مما يعطى النهايات أهمية خاصة ، ولا أقصد النهايات بمعنى آخر جملة ، بل أعنى الحل الذى إرتضاه **المخزنجى** لشخصيته ، والسلوك الذى اختاره كمثال « **للفتى العربى** » ليحتذيه ، أو يعطيه بعضاً من المعرفة الإجتماعية .

وبسبب هذا ، ندرك أن الصراع دائماً داخل النص بين نقيضين ، يتشكلان فى أشكال متعددة ، خاصة بين الإحباط الذى تواجهه الشخصيات فى مجموعة « **الآتى** » وبين وسائل التعويض النفسى ، التى تحاول أن تمحو بها آثار الإحباط النفسى /الإجتماعى ، ويتضح هذا المبدأ منذ البداية ، فى « **السباق** » عندما نكتشف أن الرجل الذى ملأ السيارة صراخاً وجلبة وحركة وخفة دم ، نكتشفه أعرج يتأبط عكازاً يجرى به ، وفى « **ذبابة زرقاء** » تضع الذبابة بيضات كثيرة لحظة الموت المؤكد ، وفى « **العاصفة الترابية** » *نجد الصراع* بين العتمة الصفراء التى غلفت العالم وبين الشمس المحتجبة ، ويحسم المؤلف هذه الضبابية بأن الشمس الغائمة لابد باليقين إلى شروق . وفى « **عدو الشمس** » يحول الصبى الأشقر الخنفساء الحقيرة لكائن أكبر من الشمس ، بل يقنع الآخرين بذلك ، لأنه لا يستطيع أن ينظر إلى الشمس ، وفى « **اليمامة المضروبة** » تطير من جديد رغم الدم النازف منها ، وفى « **قمرها الذهب** » تدافع العجوز عن أملها الزائف ضد الفتى الذى يخبرها بحقيقة الزيف ، وفى « **الآتى** » تسكت المرأة الناحبة على زوجها حين يخيفها الطبيب من أثر الصراخ على الجنين ، وفى « **عنبر البنات** » تطرز البنت الباقية ذيل ثوبها بعد أن ماتت صحباتها ، ولمت ملاءات العنبر ، وتحاول النملة فى« **فوق سطح ساخن** » أن تبعد عن « **الغلاية** » وتنجح ، وحين يضعها على الحائط تعود ثانية إلى طابور النمل . وفى القصة الأخيرة « **مذبحة النوارس** » يعيش النورس الباقى محلقاً فى الفضاء الواسع بعد أن مات الناس والطير بسبب الغذاء المسموم .

دائماً يكون الصراع بين احتياج الإنسان والظروف المحيطة ، وبسبب قسوة الظروف يصاب بالإحباط ، فيبحث عن الحل ، ويجده فى وسائل تعويضية ، تهون عليه الحرمان . لذلك ينتصر الأمل دائماً ، وينتصر الإنسان على الواقع رغم قسوته ، والإنسان بل وبقية الشخصيات غير الإنسانية(**النملة ، اليمامة ، الذبابة ، النورس ، القط ، الكلب**) كلها تحاول ولا تيأس ، وتعاود المحاولة ، وتفضل الحياة القاسية على الموت المظلم .

وخلال البداية والنهاية والصراع ، تلتقط رؤية صاحب المجموعة عناصر خاصة ، لأنها أقرب إلى طبيعة « **الفتى** » المتلقى ، وأوفق إلى الوظيفة الإجتماعية والتربوية التى تهدف إليها النصوص كلها ، وأعنى بهذه العناصر ، الحيوانات والحشرات والطيور المنتشرة فى هذه المجموعة والتى تشارك فى الحدث ، بل تحاور الشخصية بموائها أو غنائها أحياناً ، حيث الكل يبحث عن مأوى ، ومأكل ومشرب ، وهنا نفسر الرصد لبعض الظواهر الإجتماعية بشكل مباشر فى « **الفدائى حمزة** » وفى « **فى الليل الصقيع** » وفى « **مذبحة النوارس** » بخاصة . والملاحظ أنها آخر دفقة قصصية فى المجموعة ، ونهايتها أن يحلق النورس الفرد على عالم من الموتى ويستأنف الحياة .

إن الحياة لتنتصر دائماً ، والآتى هو محور ، الأمل ، الغد ، المستقبل ، الطفولة ، والآتى دائماً أفضل من الحاضر ، والأمل والمحاولة جوهر الصراع فى مجموعة الآتى . لذلك ندرك الرمز الهام الذى يغلف المجموعة كلها ونلمحه فى كل المجموعة تقريباً أعنى رمز « **الشمس** » وما يخرج منها من ضوء ووسنا ، ودفء ، وإشراق ، وصباح ، ونهار ، وحياة . إنها التوازى الرمزى الفعَّال داخل كل القصص ، لهذا حين نقول الآتى مباشرة ، يرمز **المخزنجى** بالشمس بغير مباشرة .

ولعالم الطفولة الناضجة سحر فى

هـذه الـقصص حيث الأطفـال منتشرون فى القصص ، مرّة فى شكل جنين ، ومرّة فى شكل راوٍ ، ومرّة فى شكل جماعات مشاكسة ، ومرّة تكبر ، ترى ماذا يرسم لها المخزنجى ؟ يرسم لها نموذج الفدائى حمزة اليونس ، الرجل العادى ، والفدائى المضحى فى سبيل وطنه رغم شظف العيش ، وينفرها من « الخنازير » التى تقدم نفسها للراعى ، يجلدها ويسومها سوء العذاب لأنها خنازير .

وفى النهاية ، أحسست متعة أسلوبية متميزة ، جوهرها تبسيط العبارة ، وسهولة تركيبها ، ووضوح المفردات ، وتناول سهل ممتنع لمن يكتب لهذه السن ، لكنها أيضاً ممتعة لكل الأعمار ، ففى رؤية المخزنجى أمل نرجوه لنا جميعاً ، وفى لغته بساطة تبدأ من البداية . فإذا بالقصة قد انتهت ، وفى الوقت نفسه نحس بالغلاف الشعرى للغة حين يستعين بالتشبيهات البسيطة الموضحة لفكرته ، وحين يكثف اللحظة القصصية لتصبح هى الشعر فى آن .

ست عشرة قصة تشكل سلسلة يفضى بعضها إلى بعض ، وبطريقة نامية تمثل وحدة متكاملة ، ترسم علاقة الإنسان بالواقع ، وطرق الهروب منه ، وطرق المواجهة .

القاهرة : مدحت الجيار

فى أعدادنا القادمة
تقرأ هذه المتابعات :

---

* **الشعنونة ومسرحيات مونودراما أخرى** حسن مصيلحى
* **قراءة فى «قصيدة البيت الواحد»** محمد الغزى
* **البطل المعاصر فى الرواية المصرية** رمضان بسطاويسى
* **عن نبرة القص فى صوت الغناء** محمد المخزنجى
* **الصمت والجدران** محمد محمود عبد الرازق
* **بيت قصير القامة** السيد الهبيان
* **قراءة فى قصة «مجموعة قصصية»** د . محمود الحسينى

الفنان عدلى رزق الله
والعزف بالألوان

صبحى الشارونى

ولد الفنان عدلى رزق الله عام ١٩٣٩ ، وخلال الطفولة والصبا كان يحلم بعالم الموسيقى ، لكنه كان قد تربى فى أسرة بعيدة عن هذا الميدان ، وأدرك بذكاء الطفل الفقير عدم توافر الظروف الاقتصادية لممارسة العزف ، أو حتى هواية الاستماع ، فتحول بأحلامه إلى الرسم ، ولم يتصور يومها أنه سيرسم فيما بعد «معزوفات ملونة» .

لقد كان الوضع الاجتماعى لأسرته لا يسمح له بالانطلاق فى ميدان الموسيقى ، بينما كان أبوه حرفياً صناعته نسج الصوف يدوياً .

وكان تحول أحلامه إلى احتراف الرسم مقبولا فى مجتمعه الصغير الذى يمارس فيه أهله الرسم على النسيج ، وكانت هذه الرسوم زخرفية بسيطة .

وانتقل عدلى مع أسرته عام ١٩٤٢ من بلدة «أبنوب» بصعيد مصر إلى العاصمة . وفى القاهرة هجر أبوه وأعمامه حرفة النسيج ، وتحولوا إلى تجارة المنسوجات ، ولم يجد عدلى الصبى فى متناول يديه غير قطع الورق المقوى التى تلتف حولها أثواب الأقمشة ، فراح يرسم عليها آلاف الدواب ، وخاصة الحمير ، من جميع الزوايا ، وتأكد أن لديه كفاءة فنية عندما نشرت له مجلة صباح الخير فى نادى الرسامين بعضا من رسومه ! لقد أصبح الأمر يقينا ، وعندئذ قرر أن يزور كلية الفنون الجميلة .

سعى عدلى إليها ولم يجرؤ على دخولها . تطلع إليها من الخارج عبر الأسوار ، متخيلا أن هذه الأسوار هى الحاجز الوحيد بينه وبين عالم الفنانين ، الذين رسم لهم صورة ذهنية تصورهم سابحين فى عالم ملون ، يطلقون لحاهم وشواربهم ، ويحيون ليلهم ونهارهم فى عالم ساحر : عالم الفن .

وراح يتابع ما ينشر فى الصحف والمجلات عن كبار الفنانين ، وواصل دراسته الثانوية على مضض ، فقط لينفذ قراره بالانتماء لهذا العالم الساحر .

وتحقق له ما أراده عام ١٩٥٦ ، فالتحق بقسم «الجرافيك» بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة . وتعرف على الواقع الذى لم تكن له أى علاقة بالصورة الخيالية المذهبة التى رسخت فى ذهنه . وكان أهم اكتشاف عرفه ، هو أن الفن لا يعلم ، وأن الدراسة الفنية لا تتركز على الفن والإبداع الجمالى ، وإنما تنصب على تعليم مهارات ، وتدريس الجوانب الحرفية المتعلقة بالصنعة .

وفى مواجهة هذا الاكتشاف قسم نهاره قسمين : الصباح ، يتعلم فيه الصنعة كتلميذ مجد ، لاهمّ له إلا اكتساب المهارات فى دراسة أكاديمية . أما بقية النهار فكان يقضيه باحثاً عن الفن فى مكتبة الكلية ، ومتحف الفن الحديث ، ومعارض الفنانين .

ولم يتبقّ فى ذاكرة الفنان من فرسان تلك المرحلة إلا بضعة أسماء ، رأى فى إنتاج أصحابها ما ينشده من إبداع فى . هم : راغب عياد ، وعبد الهادى الجزار ، وكمال

خليفة . لقد وجد فى معارضهم التى أقاموها ما أثار إعجابه ، وما ينشده من قيم فنية .

أما الجوانب النظرية فى الفن فكان يجدها فى محاضرات الدكتور «يوسف مراد» والدكتور «زكى نجيب محمود» وذلك خلال متابعته للنشاط الثقافى الذى أقامه الفنان «صلاح طاهر» عندما كان مديراً لمتحف الفن الحديث ، وكانت تلك المحاضرات تتحول إلى ندوات ثقافية ، فتحت عينى الفنان الشاب على مواطن الخلق والابتكار والتجديد فى الفنون .

وقبل أن يتخرج الفنان من كلية الفنون الجميلة عام ١٩٦١ بدأ يتردد على معهد الدراسات القبطية حيث تعرف عن قرب بالفنانين «حبيب جورجى» صاحب تجربة الفن التلقائى عند الأطفال والفنان الرائد «راغب عياد» الذى سجل الحياة الشعبية والريفية فى مصر بأسلوب تعبيرى متميز ، والمهندس «رمسيس ويصا واصف» صاحب التجربة المبهرة «لسجاد الحرانية» وهى التجربة التى كرس حياته من أجلها .

وأمام هؤلاء الفنانين الكبار وإنجازاتهم أحس عدلى بمشقة الطريق ، وأنه لم يتجاوز بعد أعتاب الفن . واستمر تردده على هذا المعهد لمدة عامين ، ثم بدأ يشارك فى المعارض العامة : معرض صالون القاهرة الذى تقيمه سنويا جمعية محبى الفنون الجميلة ، ومعرض الربيع الذى تنظمه جمعية خريجى كلية الفنون الجميلة ، ثم معرض بينالى الأسكندرية الذى يقام مرة كل عامين بالثغر .

○ حياة الصعلكة ○

وبعد التخرج كان عدلى يتمنى أن يلتحق «بمرسم الفنون الجميلة بالأقصر ، ليقضى عامين فى بعثة داخلية يعايش خلالها الآثار الفرعونية ، ويتعرف على الحياة الريفية فى صعيد مصر ، بعد أن اكتملت مهارته الفنية . لكن هذه الأمنية تبددت ، بسبب ضعف المكافأة الشهرية لعضو المرسم ، مع الظروف الاقتصادية المتعسّرة للأسرة ، التى كانت تنتظر أن يتم عدلى دراسته ليعاون فى النفقات .

ويعمل عدلى رساماً فى مجلات الأطفال التى تصدرها دار الهلال منذ عام ١٩٦١ حتى ١٩٧١ . عشر سنوات عاش خلالها حياة الصعلكة ، مصاحبا «جيل الستينات» من الأدباء والفنانين : محمد جاد ، سيد حجاب ، يحى الطاهر عبد الله ، نبيل تاج ، محى اللباد ، نذير نبعه .

لكن عدلى رزق الله أحس أن حياته بدأ يحددها إطار ثابت ، فقرر أن يتمرد على تحكم الأقدار . وكان أثر هزيمة عام ١٩٦٧ عنيفاً على كيانه : المرارة ، والضياع ، والاقتراب من حافة الجنون ، وانتابه رعب من الحالتين : الضياع أو الجنون .

وضاعف الإحساس بالمرارة أنه قبيل الهزيمة مات عبد الهادى الجزار ورمسيس يونان ثم كمال خليفة ، وقد ترك فراق الأخير فى نفسه جرحاً عميقاً يضاعف الإحساس بضرورة إعادة النظر فى مسار حياته .

قرر أن يتعلم الفن من جديد . أن يبدأ من الصفر ، وتصور أنه لن يصبح فناناً حقيقياً إلا إذا سافر إلى الخارج ليتعلم من البداية . وتحقق له ذلك عام ١٩٧١ فى مغامرة من مغامرات الشباب ألقى خلالها نفسه فى الغربة . إلى بيروت أولا ، ثم إلى باريس ، بتذكرة ذهاب بلا عودة !

اختار باريس ليدرس الفنون الجميلة هناك ، طالباً الاستزادة من الدراسة الأكاديمية ، لكنه اكتشف أن دراسة الفنون الجميلة فى باريس تتساوى مع مثيلتها فى مصر .

○ الرسم للأطفال ○

وبعد هذا المعرض عمل بتدريس الرسم بجامعة ستراسبورج حتي عام ١٩٧٨ ، وراح يقيم معرضاً للوحاته كل عام .. فى «جالارى لوراتلاج» عام ١٩٧٤ ، ثم تولت بلدية باريس تنظيم معرضه التالى فى صالة«بوجرونيل» عام ١٩٧٥ . وقد أقام فى نفس العام معرضاً فى قاعة المركز الثقافى المصرى بباريس .ثم فى المركز الثقافى العراقى بباريس عام ١٩٧٦ ، ثم فى جالارى «لارو» عام ١٩٧٧ ،وانتقل هذا المعرض ليقام

فى جالارى «ايديا» بلاهاى فى هولندا . ثم عرض فى المركز الثقافى المصرى بباريس مرة أخرى عام ١٩٧٨ .

ثم عاد عدلى إلى القاهرة عام ١٩٧٩ ، ليتولى الإشراف فنياً على دار الفتى العربى المتخصصة فى إصدار كتب الأطفال لأعمال مختلفة ، لكنه لم يلبث أن استقال من عمله عام ١٩٨٠ ، ليتفرغ تماماً لرسم لوحاته الفنية ، ويقيم لها معرضاً سنوياً باتيليه القاهرة ، بالإضافة إلى معرض بقاعة معهد «جوته» بالقاهرة عام ١٩٨٢ ، وقد انتقل هذا المعرض إلى صالة المعلمين بالزقازيق فى نفس العام .

○ رسام الأطفال ○

وقبل أن نتعرض لتطور فن عدلى رزق الله الذى يظهر من خلال معارضه المتتالية ، علينا أن نقف قليلا أمام رسومه للأطفال التى تمثل مهنته الأولى .

كان عدلى قد عمل بمجلات الأطفال التى تصدرها دار الهلال بالقاهرة عشر سنوات متتالية ، بين عامى ١٩٦١ ، ١٩٧١ ، واستطاع خلال إقامته فى باريس خلال السبعينيات أن ينشر رسومه وأفكاره للأطفال فى مجلات «بوم داى» و «أوكاى» و «برلين بمبان» .

أما تصميماته للبطاقات البريدية وبطاقات الأعياد ، وصور لوحاته الفنية ، فقد طبعت بعضا منها دار نشر «جوردون فريزر» فى انجلترا ، ودار «فراى» فى سويسرا ، ودار النشر «أبى بريس» فى الولايات المتحدة ، وهذا بخلاف رسومه لمجلات الأطفال فى الوطن العربى .

ورغم هذا النجاح عاد إلى بلاده ، لإيمانه بأن دور الفنان الحقيقى فى وطنه وليس فى الخارج ، وهو يعترف أن سنوات الغربة أفادته ، وأثرت تجربته ، وأغنتها . ويعترف أيضاً أن الرسم للأطفال يستحق من الفنان نفس الدرجة من الجدية والاهتمام ، والتوفر على صياغته تماماً مثل اللوحة الفنية .

وامتد نشاطه فى هذا المجال إلى اختيار عدد من لوحات النسيج الشعبى الذى تنتجه مدرسة إخميم بصعيد مصر ، التى اشتهرت بالرسوم الفطرية المنفذة على القماش بالإبرة والخيوط الملونة ، والتى يقوم بتصميمها وتنفيذها أطفال الفلاحين الذين احتفظوا بنقاء روح الطفولة وفطريتها وعمق تعبيرها . وقام بطبع هذه اللوحات التى اختارها على بطاقات التهنئة بالأعياد وقدمها مع البطاقات المطبوع عليها صور أعماله .

وقد وصف الناقد الفرنسى «كلود لافاى» رسوم عدلى للأطفال فقال : هذه الحيوانات التى تقفز بين أشجار عرائسية ، وهذه الأفيال الإنسانية ، والفئران التى لا تثير الخوف لدى أكثر الأطفال حساسية ، وهذه الأشخاص الصغيرة ذات الأشكال المستديرة التى حلت قلوبها محل رؤوسها . . . إن التعبير الذى يعطيه الفنان ببضعة نقط صغيرة تتحدث إلى أرواحنا فالأطفال يدخلون فى عالم الأحلام المسحورة ، فلسنا فى حاجة إلى جذب الأطفال إلى هذا العالم ، لأن مفتاحه موجود دائما ، عندما يختفى السحر وراء العقل ، وعندما تلحق الجنية ببابا نويل فى هذا العالم المسحور ، سيكون من الصعب حينئذ الرجوع إلى مثل هذه اللحظات الخلابة» .

○ مراحل فى حياة فنان ○

ذات يوم قال لعدلى ناشر انجليزى كان يطبع تصميماته على البطاقات ، عندما شاهد لوحاته ، واقتنى مجموعة كبيرة منها : «لا تضيع وقتك فى تصميم البطاقات ورسوم الأطفال . إن ميدانك هو الفن» .

وقد استمع فناننا إلى نصيحة الناشر الإنجليزى ، ربما لأنها لمست فى نفسه ذلك الحلم القديم الذى دفعه إلى التمرد على قدره فتوقف عن رسم البطاقات ، وضاعف جهده فى رسم اللوحات ، وجعلها مهنته الأولى ، بعد عودته إلى مصر . وبعد أن استقال من عمله كمشرف فنى على دار الفتى العربى .

كانت فى المرحلة الأولى قد بدأت من قبل إثر تخرجه فى كلية الفنون الجميلة ، واستمرت حتى هزيمة يونيو

١٩٦٧ . وفى هذه المرحلة كان لعدلى أن يبحث عن طريقه ويجرب . وكانت تجاربه فى تلك الفترة تسير فى طرق مسدودة - وعلى حد تعبيره - من هذه الطرق السائدة بين الفنانين المصريين التى تتلمس ركيزة أو «عكازا» تعتمد عليه ، مثل الأخذ عن الفن الشعبى ، أو الفرعونى ، أو القبطى أو الإسلامى ، أو الخط العربى . وقد حرص عدلى رزق الله على ألا يقدم لوحات فى المرحلة الأولى فى معارض للناس ، لأنه كان يعتمد أن اكتشاف أسلوبه المميز فى رسم الأشرطة الأفقية الملونة ستكون هى البداية لتاريخه الفنى عام ١٩٧٢ ، وأن الفن لابد وأن يقدم جديداً ، وأن يكون نتاجاً لعصره ، وتعبيراً عنه .

وفى المرحلة الثانية حينما تم لعدلى اكتشاف أسلوب الأشرطة قام عدلى وهو بباريس ، ببحث جادّ عن الإيقاع الموسيقى فى العمل الفنى ، وكان يظهر بين الأشرطة المتجاورة ما يشبه أن يكون طائراً مهاجراً ، أو هرماً ، أو نهراً لقد كان الحنين إلى الوطن يملأ هذه اللوحات ، وهو فى باريس .

وكانت صورة مصر ورموزها ، فى لوحاته هذه ، جميلة التقاطيع ، كصورة الغائب الذى تحن إلى رؤ يته ، ملامحها هلامية غير محددة ، لكنها فاتنة ، ملونة بألوان راقصة .

كانت رحلة الفنان الأوروبية ، وإقامته فى باريس ، قد وسعت رؤ يته لتاريخ الفن ، وكان قد تعرف من قبل فى مصر على تطور الفن من عصور الأسرات إلى القبطى ثم الإسلامى ، ولم يكن قد شاهد من فنون البلاد الأخرى غير الصور المطبوعة ، لكن متاحف فرنسا ، ثم نتاج الفن المعاصر ، علماه كيف يدرك التتابع فى حلقات تاريخ الفن المتعاقبة . فأصبح التراث الأوربى تراثا إنسانياً مختزنا فى أعماقه ، مع مخزون الفنون الشعبية والتاريخية فى مصر . وبدأ يظهر أثر هذه الثقافة عندما كان يرسم ، مستخرجاً انفعالاته العميقة .

وطرأ على حياة الفنان شىء جديد ، حين حملت زوجته ، وأصبح الاستعداد لاستقبال القادم الجديد إلى الأسرة ذا أثر عميق فى أعماله ، وتسرب الإحساس بالجنين الذى ينمو إلى لوحاته . ولم يكتشف الفنان ذلك إلا عندما عرض لوحاته على أستاذ فى تاريخ الفن بجامعة ستراسبورج حيث يحاضر ويعلم الرسم ، وكانت الابنة الصغيرة لأستاذ الفن بصحبتها تتفرج معها على اللوحات ، وتتساءل عن دلالة رموزها بحرية ، فكان الأستاذ الفرنسى يشرح لها أعمال الفنان ، ويشير إلى الرموز الجديدة للحمل والإخصاب فى لوحاته . لقد تسرب هذا التعبير إلى لوحات الفنان من اللاوعى ، لكنه ، بعد الوعى بهذه العناصر والرموز ، أصبح يقصدها وينميها ، إلى أن بدأ مرحلة جديدة فى فنه ، لم تخل من تشابك مع المرحلة السابقة .

وفى هذه المرحلة (الثالثة) كانت الألوان فى لوحاته تشبه ألوان قوس قزح الشفافة ، وهى تتحرك أفقياً وتتشابك مع الأشكال الأخرى أمامها وخلفها : الهلال ، والوجوه ، والأجنة ، والهرم والحمامة ، التى يغمرها الضوء ، فتعطى إحساساً موسيقياً منغماً . وهى تظهر فى شكل تجريدى لمن يشاهدها لأول وهلة ، لكن المشاهد كلما تأملها وتابعها ، بغير ملل ، اكتشف فيها عناصر جديدة . بينما عناصر رمزية ، يتعمد عدلى تغليفها وتغطيتها ، لأنه يعتقد أنه ليس من الضرورى أن تكون لوحته مقروءة ، فهو ضد اللوحات التى يراها المتفرج ، وكأنه يقرأ فى كتاب .

أما المرحلة الرابعة والحالية فى فن عدلى رزق الله فقد اختفت منها الأشرطة ، أو كادت وحلت محلها أوراق الورود ، والزنابق ، وأعضاء التكثير مكان الأهرامات والأجنة ، وصارت لوحاته تتضمن إسقاطات وإشارات إلى العلاقة بين تفتح الزهرة ، وتفتح المرأة للحب ، حتى اعتقد البعض أن الفنان يقصد أن يصدم المشاهدين بإشارات جنسية .

عدلى يعتقد أن الجنس موجود فى كل عمل فنى جيد ، فالطبيعة فيها الجنس ، لكنه يفضل أن يستخدم لفظ الإخصاب بدلا من الجنس لأنه يتناول هذا الأمر من وحى الزهور والبراعم والورود . والقضية عنده هى تركيز الرؤ ية من جانب المشاهد وأسلوب العرض : هل هو فج أم راق ؟ ! فالتعبير عن الإخصاب ينقل البشر من المرحلة

الحيوانية إلى المرحلة الإنسانية ، ومن الغلظة والخشونة إلى الرقة والأناقة .

○ مائيات عدلى رزق الله ○

يعشق عدلى الألوان المائية فى لوحاته ، لأنها فيما يراه تعطى ترددات ضوئية لا حدود لها ، وهى أقدر من الألوان الزيتية على التعبير عن الشفافية . والنور .

إن أهم ما يميز مائيات عدلى هو التعبير عن الضوء والفضاء ، كى يحس المشاهد أن مفرداته يغمرها ضوء الشمس ، وأن عوالمه ملونة .

وعدلى يعبر فى لوحاته عن طاقة لونية هائلة ، مصورا عالماً أثيريا من النور المصفى ، وكأننا نتطلع إلى العناصر من خلال طبقات كريستالية متتالية ، حتى تبدو ألوان الطيف وكأنها امتزجت بقطرات الندى فى ثنايا إيقاع يرتفع من مستوى الهمس الممثل فى اللون القريب من الأبيض ، وفى معزوفة تتردد نغماتها بمهارة وإحكام ، فتطرب العيون . ذلك أن عدلى يعتقد أن «اللوحة رسالة إلى القلب والحواس ، تصل عن طريق العين ليتنور بها القلب ، حينئذ تحدث المعرفة التى يختزنها العقل فتصبح وعيا باعتبارها تجربة سابقة . فالقلب لا يلغى العين ، والحواس لا تلغى العقل . وكذلك المعرفة عن طريق الفن : ليست ذهنية فقط ولا حسية فقط ، لكنها مزيج من الإثنين ، والفن يتضمن ما نعرف وما لانعرف ، وهذا ما يجعل الفن طريقاً للمعرفة والتعلم . وهنا تكمن جدلية الفن ، فيصبح قصداً لا يحتمل الغيبيات أو العشوائية أو الصدفة» .

بقى أن نشير إلى ظاهرة فريدة فى لوحات عدلى رزق الله وهى مخاطبتها حاسة اللمس فينا . إن قدرة عدلى رزق الله على الإيحاء بالتجسيم ، وتعبيره عن كتلة العناصر ، وثقلها ودقة التنقلات من درجة لونية إلى أخرى ، تجعله قادراً على الإيحاء لنا ، بالرغبة فى الملمس القطيفى لأوراق الورد فى لوحاته .

إن التعبير عن الشفافية والضياء ، مع الإيقاع الذى يجعل اللوحات معزوفات مرسومة ، ثم المهارة فى التعبير عن الملابس ، هى السمات الأساسية الثلاث التى تميز أعماله فى بناء متماسك داخل لوحات متكاملة متوازنة .

عن لوحات عدلى قال الناقد الفرنسى «كلود لافاى» : إن «أعماله تحس أكثر مما ترى ، فليس فيها عنف ولا عدوانية ، إنها تتسرب إلى داخلنا عن طريق لا نعيه ، إن المتعة تتنزه فى داخلنا وكأننا نستقبل دماً جديداً وهواء نقياً . وأعماله ليست تشخيصاً ، وليست أيضا تجريدا عندما تتعود عيوننا على الألوان والخطوط ، فى لوحاته ، نلحظ عنصرا هنا وعنصرا هناك ، وكأنه يشع من ثنايا الشكل الذى أمامنا ، والذى يتركب من خطوط رقيقة متشابكة ، مع أشكال تتفتح بفضل انحناءات رشيقة تزيدها مرونة ، وبدرجات لونية متعددة ، وشفافية ورهافة لا متناهية . وألوانه الناصعة تصدمنا ، لأنها نتاج منطق وحساب وضع برقة وذكاء ، وفق توافق أو تضاد موضوعى» .

وقد عرض الفنان حسين بيكار الفنان فقال : إن تقابل الأضواء الشكلية فى لوحاته ، الشفيف والكثيف ، الأحمر والأخضر ، الفاتح والداكن ، المادى والاثيرى ، الثابت والمتحرك ، الأملس والخشن ، العقلانى والتلقائى ، كل هذه العناصر تتصادم وتتفاعل معنوياً فيتمخض ذلك الإحساس الغامض الذى يجعل المتلقى فى حالة نشوة غيبوية مجهولة المصدر ، هذه هى نفس النشوة التى تصاحب الفنان ساعة ملامسة فرشاته لسطح اللوحة . هذه الملامسة النبيلة بين فاعل ومفعول به ، بين سالب وموجب هى من إنجاب «الثنائية» التى تشكل قطبى الحياة فى كل شىء ولذلك تفرض هذه الثنائية نفسها ساعة الإبداع أو الإخصاب إراديا أو لا إراديا ، ليصبح قانوناً تشكيليا يفرض نفسه لا شعوريا ساعة التكوين ولحظة الخلق» .

○ آيات من سورة اللون ○

ولقد استطاعت لوحات عدلى رزق الله أن تحرك الشاعر

أحمد عبد المعطى حجازى» ، ونادراً ما حدث ذلك بين شاعر وفنان فاستوحاها فى قصيدة بعنوان «آيات من سورة اللون» نقدم منها هـذه المقاطع التى تتطابق مع أعمال الفنان ، وتعبر عنها فى ميدان فنى آخر .

« قطرتان من الصحو
فى قطرتين من الظل
فى قطرة من ندى
قل هو اللون
فى البدء كان
وسوف يكون غدا
فاجرح السطح ان غدا مفعم
ولسوف يسيل الدم »

وفى موضع آخر يقول :

« وردة أم فم
هذه الورقات التى تمسح الآن صدرى
وقبرة تتنفس تحت الأصابع
أم برعم
نهدها»

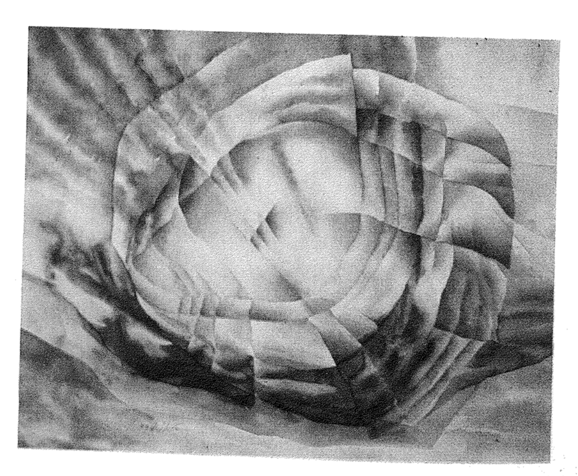
إلى أن يقول فى قصيدته الملونة :

«تعالوا نلون كما تشتهى هذه الأرض
أو نشعل النار فيها
كما يشعلون الصواريخ فى ليلة المولد النبوى
فتحملنا وتطير .
وتسقطنا مطراً قزحياً
وتزرعنا شجراً موقداً
ها هو الهرم
رحم
فتعالوا نولده ولداً»

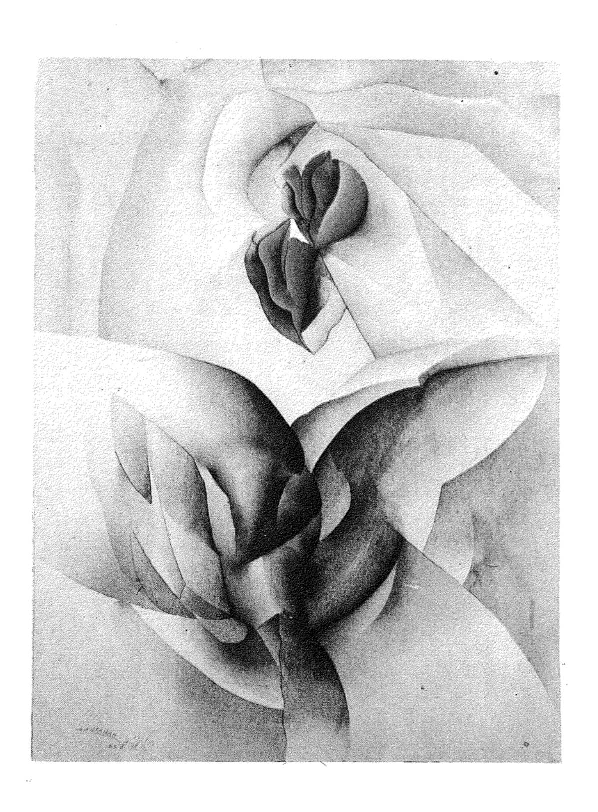
القاهرة : صبحى الشارونى

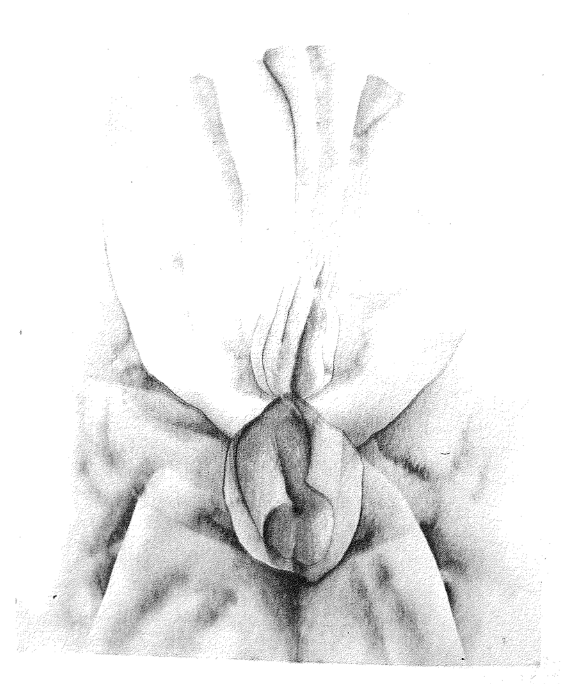
توجه مجلة إبداع الدعوة إلى الفنانين التشكيليين فى مصر والعالم العربى ، لنشر صور أعمالهم الفنية فى ملزمة الألوان بها ، على أن تكون هذه الصور بالألوان ، وغير مطبوعة أو فى شرائح ملونة ومرفقة بمقال لأحد نقاد الفن التشكيلى عن عالم الفنان على أن لايقل عدد هذه الشرائح عن خمس عشرة شريحة ملونة ، ويصلح بعضهـا للوحتى الغلاف . ويرسل المقال والصور والشرائح باسم السيد رئيس التحرير على عنوان مجلة إبداع (٢٧ ش عبد الخالق ثروت - القاهرة ص ب ٦٢٦)

الفنان عدلي رزق الله والعزف بالألوان

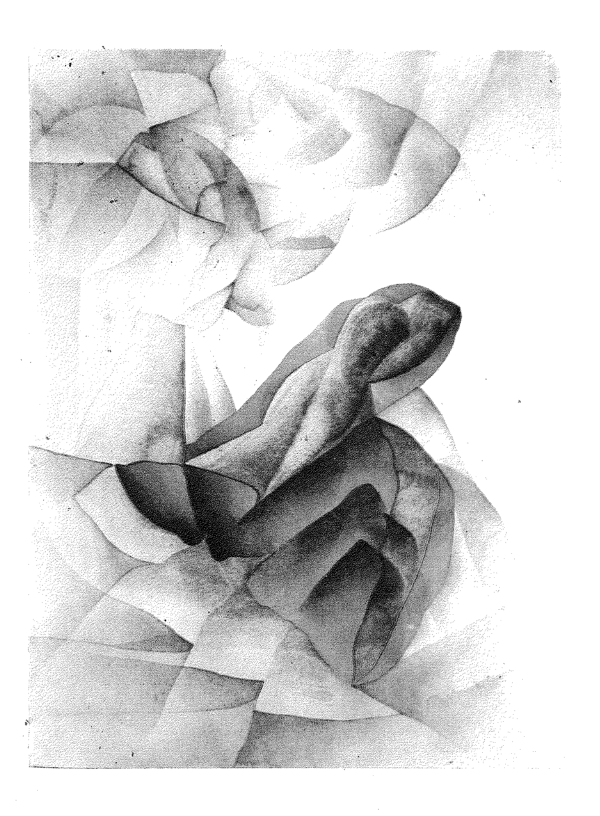


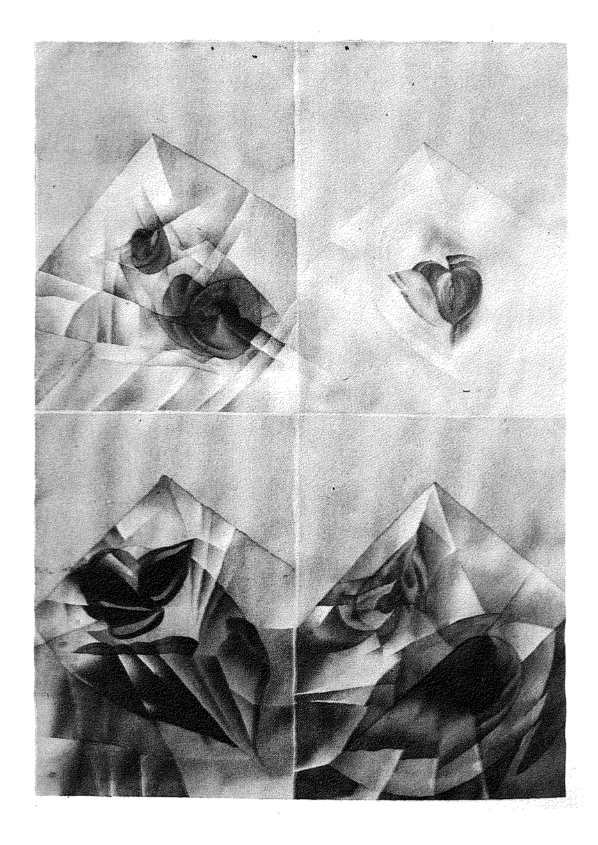
القوقع ١

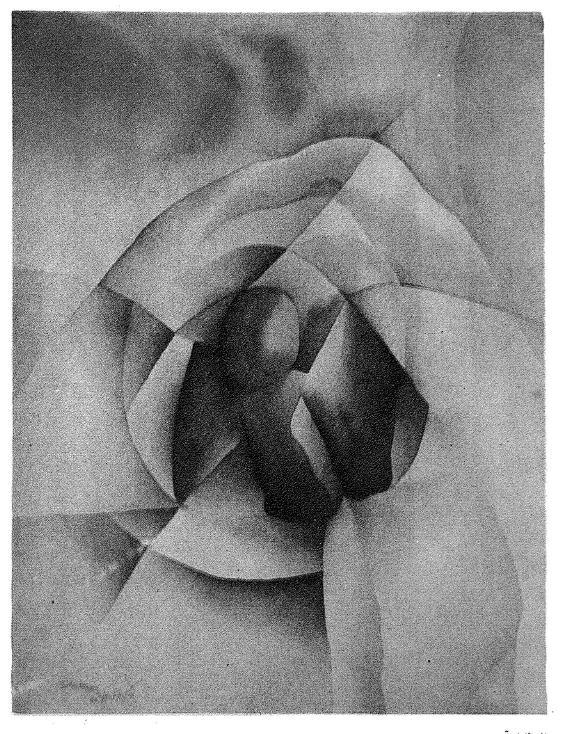




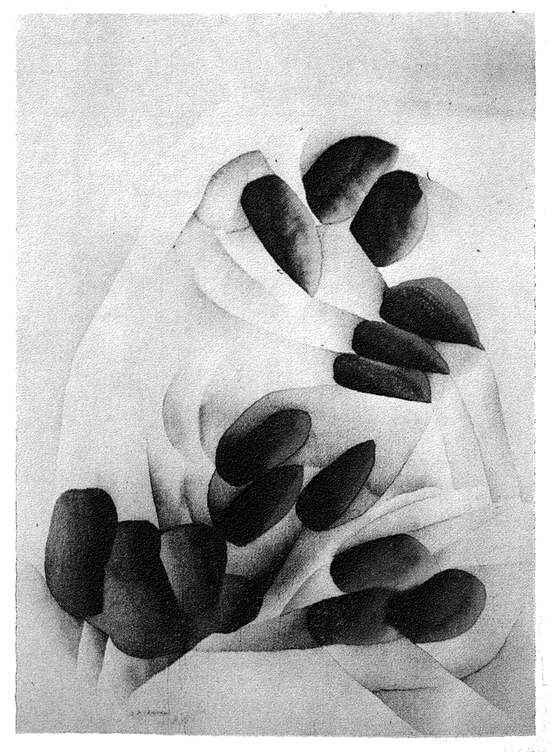
من مجموعة الوردة



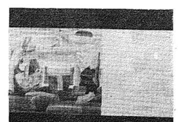




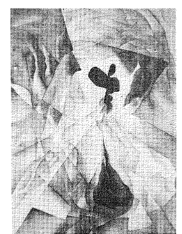
إلى الفنان آدم حنين



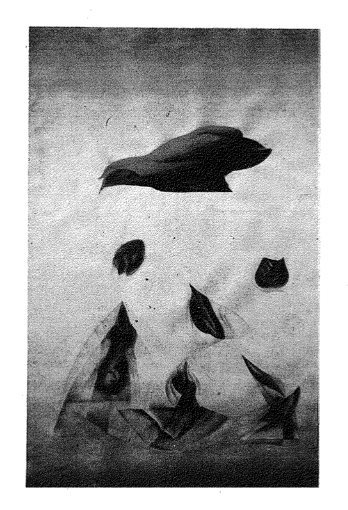
ثلاثة



الغلاف الأول

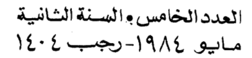


الغلاف الأخير



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رقم الايداع بدار الكتب ، ٦١٤٥—٨٤




العدد الخامس • السنة الثانية
مايو ١٩٨٤ - رجب ١٤٠٤



مجلة الأدب والفن



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر

العدد الخامس • السنة الثانية
مايو ١٩٨٤ - رجب ١٤٠٤


تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٥٠٠ فلس - الخليج العربي ١٢ ريالا قطريا - البحرين ٠,٧٥٠ دينار - سوريا ١٢ ليرة - لبنان ٧ ليرة - الأردن ٠,٨٠٠ دينار - السعودية ١٠ ريالات - السودان ٢٠٠ قرش - تونس ١,١٠٠ دينار - الجزائر ١٢ دينارا - المغرب ١٢ درهما - اليمن ٩ ريالات - ليبيا ٠,٦٥٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٤٢٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ دولارا للأفراد . و٢٤ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص . ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشا

المحتويات

○ الدراسات :

○ الشعر :

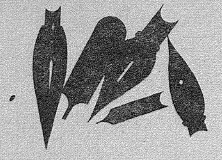
○ القصة :

○ المسرحية :

○ أبواب العدد :

مسألة الحقيقة الفنية :

○ الفن التشكيلى :



الدراسات

هذه الدراسات ضمن البحوث التى قدمت إلى الحلقة الدراسية
لمهرجان القاهرة للإبداع العربى الذى عقد من ٢٤ - ٣٠ مارس ١٩٨٤ بالقاهرة .

مستويات لعبة اللغة في القصّ الروائي

د. نبيلة إبراهيم

نعلم تمام العلم أنه ليس من اليسير أن يتناول هذا الموضوع الواسع العريض بعجالة البحث القصيرة ، فالبحث فى مستويات لعبة اللغة فى القص الروائى يحتاج إلى دراسة مقارنة دقيقة وواسعة ، لا بين كتاب الجيل الواحد من القصاصين ، بل بين كتاب الأجيال اللاحقة بعضهم ببعض حتى يمكن رصد حركة اللغة وطريقة التحكم فيها وفى إمكانياتها فى إطار العمل القصصى حتى نصل إلى تشخيص كيانها ومستواها فيما نقرأه اليوم من أعمال قصصية .

ولكننى شئت أن أطرح هذا الموضوع فى شكل مشكلة جديرة بالبحث والمناقشة فالكلام عن مشكلة اللغة التى نكثر من الحديث عنها اليوم لا ينبغى أن يغفل مشكلة اللغة فى الإبداع أو مشكلة الإبداع فى اللغة فى الأعمال الأدبية التى تخرج إلينا من المطابع فى كل يوم .

ولقد كان هذا الموضوع يشغلنى كلما أتيحت لى الفرصة لأن أقرأ أعمالا قصصية للأجيال الحديثة التى شاءت التغيير فى مبنى القصة ومحتواها ولغتها . وليست القضية قضية تغيير ، فالرغبة الملحة فى التغيير لابد أن يكون وراءها دوافع جوهرية نابعة من متغيرات الحياة التى نعيشها ، ولكن القضية قضية الحفاظ على مستوى معين من القيم الفنية التى يورثها كل جيل بدوره إلى الجيل اللاحق له . والفرق بين القيم الفنية والمعايير الفنية ، هو أن القيم الفنية تعد أساس الإبداع بصفة عامة مهما اختلفت معايير الإبداع من عصر إلى عصر . فالقيم الفنية إذن أساس ثابت لا يختلف عليه ، وهى التى تقدر للعمل الأدبى الفنى إما أن يؤدى وظيفته الاجتماعية والجمالية فى آن واحد بحيث يسهم فى الارتقاء بالوعى بالذات ، أو أن يكون التعبير الأدبى مجرد حصيلة كلام ما يلبث أن ينسى بمجرد أن يفرغ القارىء من قراءته . بل إننا نؤكد أن وعى المبدع بقيمة القيم الفنية هو الذى يدفعه للبحث عن معايير فنية جديدة عندما يحس أن المعايير القديمة قاصرة عن أن تلبى حاجات النفس وحاجات العصر الذى يعيشه .

ومن هذا المنطلق نود أن نؤكد حقيقتين فيما يتصل بالقص الروائى قبل أن ندخل فى موضوعنا . أما الحقيقة الأولى فهى أن عالم القص الروائى يعد أقرب الأشكال الأدبية اللغوية لحركة الحياة . فهو عالم مصغر لعالمنا ، وهو يقف موازيا له وقريبا منه . والفرق بين عالم القصة الخيالى وعالمنا التجريبى ، أن الأول محدود ومركز وأكثر حبكة ونظاما ، فى حين أن عالمنا التجريبى عالم واسع وعريض وتختلط فيه الأمور اختلاطا قد يصل إلى حد التهويش وغياب المنطق . وبعبارة أخرى إن عالم القص عالم متخيل ومصنوع صنعة محكمة فى مقابل عالمنا الواقعى الذى تسير فيه الأمور مشتتة كما يحلو لها أن تسير .

على أن عالم القص الروائى لا يقف مقابلا للحقيقة

الواقعية فحسب ، بل هو يعد امتدادا لها . فالقص عندما يكون معبراً عن روح عصر ما ، وعما يجرى فيه من الأحداث التى تنعكس على حياة الناس وسلوكهم ، يظل شاهدا على هذا العصر حتى بعد أن ينقضى هذا العصر ويصبح فى حساب الماضى . ولعل هذا يمثل الفرق الأول بين العمل الروائى والتاريخ ، فبينما يعد التاريخ سجلا للماضى الذى ولىّ ، فإن القص الروائى يجعل للماضى مكانا فى الحاضر . وأما الفرق الثانى بين القص الروائى والتاريخ فهو أن التاريخ يتحتم عليه أن يسجل الواقع فى حين أن القص الروائى تتأرجح فيه القصة بين القرب من الواقع والبعد إلى حد الإغراق فى الخيال . وبين هاتين النهايتين تنعكس ظلال الحقيقة وأضواؤها فى مستويات مختلفة وفقا لمدى ثراء فكر الكاتب وثراء لغته .

وأما الحقيقة الثانية ، فهى أن النقد الحديث الذى يجتهد فى أن يكون موضوعيا إلى أبعد حد ممكن ، والذى يهدف إلى أن تكون موضوعيته مرتكزة على عناصر أدبية ماثلة أمامه فى النص إما على السطح أو تحت السطح ، وصنع معيار صنعة اللغة ومسئوليتها فى طريقة تحريك الأفكار والأحداث والشخوص فوق كل معيار آخر . فلم تعد اللغة أشبه بالزجاج الشفاف الذى يرى الناقد من خلاله حياة يتصارع فيها الناس مع الأحداث بحيث توصلهم إلى نقطة معينة ، بل أصبح يرى اللغة ماثلة أمامه بنبضها وحركتها وقدراتها الإشارية ، كما أصبح يراها نظاما متكاملا يعكس تماما نظام الفكر المبدع لها . فالفكر الثرى لا يمكن أن يعبر عنه إلا بلغة ثرية ، كما أن الفقر الفكرى لابد أن ينضح فى لغة فقيرة سقيمة .

وبعد تقديمنا لهاتين الحقيقتين اللتين تؤكدان أن العمل القصصى يعد أكثر الأشكال الأدبية قرباً من الحياة ومن ثم كان أكثر الأشكال الأدبية قربا من الحياة ، وأنه لهذا السبب لابد أن يرتكز على كفاءة لغوية يشع منها مغزى حركة الشخوص والأفعال ، كما يشع منها مغزى ما هو مكتوب وما ليس مكتوبا ، بعد هذا نود أن نوضح ما نعنيه بمستوى لعبة اللغة فى القص الروائى .

وما نعنيه بذلك بعيد عن الدراسة الأسلوبية بمعناها العلمى الدقيق الذى اصطلح عليه اليوم . وقد يكشف التحليل اللغوى عن بعض الخصائص الأسلوبية ، ولكن الدراسة الاسلوبية ليست هى المعنية بالبحث فى حد ذاتها وإنما أردنا من البحث فى موضوع مستويات لعبة اللغة أن ندرس المسار الذى تسير فيه اللغة صعودا أو هبوطا بوصفها وسيلة طيعة ومستعصية فى الوقت نفسه للتشكيل والإشارة والربط بين كل هذا وما يقال وما لا يقال فى وحدة فكرية تمثل فى النهاية وجهة نظر جديرة بالتأمل فى مصير الفرد والجماعة فى ظروف الحياة التى يعيشونها .

ونحن إذ نود أن نحقق هذا ، فإننا نتتبع هذا المسار بين المدرسة التقليدية فى كتابة الرواية كما يقول عنها المجددون ، ومدرسة المجددين الذين شاءوا بشكل أو بآخر أن يخرجوا على التقاليد التى رسخت من قبل فى كتابة النص الروائى . وإذا كان المجال لا يسمح باستقصاء التنوعات المختلفة للقص الروائى لدى أصحاب كل من المدرستين ، فإننا نكتفى بإبراز الملامح الأساسية لمستويات اللغة فى أدائها لوظيفتها من خلال تقديم بعض النماذج التى ساهم أصحابها فى إرساء تقاليد لكتابة الرواية سواء كانوا من التقليديين أو المجددين .

ولنبدأ بفقرة أو فقرتين ليوسف القعيد آتى بهما فى مستهل روايته «حدث فى مصر الآن» التى كتبها فى عام ١٩٧٤ ونشرت فى عام ١٩٧٧ . والفقرتان وإن كانتا تعدان جزء من بناء الرواية كما سنبين هذا فيما بعد ، يمسان مسًّا هينا موضوع حيرة الرواية بين نمطين من الكتابة . النمط التقليدى والنمط الذى يهدف إلى التجديد فى الشكل واللغة معاً .

يقول يوسف القعيد موجها كلامه إلى القارىء : «بمجرد أن تقع عيناك على أول هذا السطر ، وحتى تصل إلى كلمات النهاية فى ذيل الصفحة الأخيرة ، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية نقوم بخلقها معاً عما يحدث فى مصر الآن» ثم يقول بعد ذلك وهو مازال موجها كلامه إلى القارىء : «قلت إننا نخلق رواية ، ما من رواية إلا ولها بداية ، ولكننى فى الصفحات البيضاء المخصصة للمقدمة أو المفتتح بلغة المجددين من قصاصى زماننا ، سأبدأ روايتى على الفور» ثم يقدم الكاتب للقارىء ملخصا سريعاً للخطوط الرئيسية للرواية بقصد خلق الاستثارة الأولى فى نفسه . ثم يقول له بعد ذلك تحت عنوان : المؤلف يسلم القارىء أهم أسلحته : «مقدمة الرواية

كانت عادية . بعدها يأتى دور أهم أساليب تجار الرواية فى زماننا وهى كثيرة . ولكى أضمن شد القارىء إلى روايتى وجريه وراء الكلمات حتى تنقطع أنفاسه ، يجب أن أعتمد على هذه الأدوات محتفظا بإحدى المفاجآت المذهلة فى ركن ما لما قبل النهاية . ولكنى ، لأسباب كثيرة ، أعلن تنازلى عن كل أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء» .

فإذا تغاضينا عن كلمة تجار الرواية التى ربما كانت لاتليق بهذا الموضوع الجدى وكان يجب أن يستبدل بها كلمة كتّاب الرواية ، فإننا نتساءل عن ذلك النمط الروائى القديم الذى يثور عليه يوسف القعيد وغيره من رواد الرواية الجديدة ، وذلك قبل أن نطرح هذا التساؤل بالنسبة لفنهم الروائى . فما هى هندسة هذه الرواية ؟ وما الوسائل اللغوية التى تتوسل بها لكى نتآلف مع هذه الهندسة التى ترسمها لها ؟ وكيف يمكن الحكم على المستوى اللغوى فيها ؟

لكى نجيب عن هذه التساؤلات ، لابد أن نتخذ نموذجا روائيا يكون موضع استشهادنا . وحتى لا يكون هذا النموذج المختار موضع شك فى لغته أو فى مبناه أو فى كليهما معا ، فإننا نتخذ النموذج من كتابات شيخ الرواية العربية نجيب محفوظ الذى ، وإن كان قد مارس كتابة الرواية بأنماطها المختلفة التاريخية والتسجيلية والواقعية والرمزية ، فلا أحسب أنه يعد من الثائرين على الرواية التقليدية ، على الأقل من وجهة نظر المجددين . وقد راعينا أن يكون نموذجنا متأخراً حتى يكون ممثلا لأقرب تجربة روائية له . وهذا النموذج هو قصة «أهل الهوى» التى تقع فى خمسة وأربعين صفحة ضمن مجموعة «رأيت فيما يرى النائم» التى صدرت فى عام ١٩٨٢ . وربما كان اختيارنا لهذه القصة له ما يبرره من أنها على الرغم من حجمها المتوسط ، تندرج تحت نمط العمل الروائى . ثم إن هذه القصة ربما كانت بسبب هذا الحجم المحدود صالحة للتحليل فى مثل هذا البحث القصير .

ففيم تتمثل صنعة الكاتب اللغوية فى هذه القصة التى نعدها ممثلة فى صنعتها اللغوية بغيرها ؟ تتمثل الصنعة اللغوية فى هذه القصة وغيرها فى مستويين : المستوى الأول هو مستوى القاص صاحب وجهة النظر ، ووجهة النظر هى التى تصدر عن صوت خفى يتحكم فى توجيه رأى القارىء وحكمه على الأشخاص وعلاقتهم بمجريات الأمور بصفة عامة ، أو هو باختصار الصوت الذى يدفعنا إلى أن نكون وجهة نظر مماثلة لوجهة نظره .

أما المستوى الثانى فهو مستوى لغة الحوار الذى يبرز العلاقة بين الشخوص وطبيعة كل منها . ومن الطبيعى أن تختلف لعبة اللغة فى كل مستوى عنه فى الآخر ، مع احتفاظهما معا بمستوى لغوى واحد ، هو عند نجيب محفوظ مستوى اللغة الفصحى الرصينة المتأنية .

وتتلخص أحداث القصة باختصار فى حكاية امرأة (معلمة) متسلطة تخضع حباً شعبياً بأكمله لسطوتها ، بحيث لا يستطيع رجل مهما تكن قوته ، أن ينفك من سطوتها وأسرها . حتى وفد على الحى ذات يوم رجل مكتمل الرجولة ولكنه فاقد الذاكرة . وأعجبها الرجل وشاءت أن تستحوذ عليه إشباعاً لرغبتها . وبالتدريج وجد الرجل نفسه يدخل فى أسرها على الرغم من نصح الجماعة له بأن تجربته معها سوف تنتهى بالإفلاس والندم كما انتهت تجربة غيره معها . وانتهت التجربة بأن خرج الرجل من عالم المرأة فاقد الهوية كما دخله فاقد الهوية .

وتتميز لغة السرد بانتقاء الألفاظ انتقاء خاصا من معجم الألفاظ الرصينة الموروثة بحيث ترسم على نحو دقيق شخصية المرأة القوية الضعيفة من ناحية وعمق نظرتها فى الشخص الذى تتعامل معه من ناحية أخرى «سرتها نظراته النهمة البهيمية ولغته الصامتة المكشوفة معاً وحومانه الحار الجنونى حولها بلا حياء حتى قالت لنفسها : لابد من تهذيبه . قوتها الراسخة نفسها اهتزت حيال هرج انفعالاته الجامحة ، فخافت أن يصيبها سوء مجهول بين يديه المندفعتين بعنف البراءة العمياء . قالت لنفسها أيضا : إنى أخيف الرجال ولكن لا أدرى كيف أتعامل مع الزوابع» .

ومن طبيعة لغة السرد أن تطول فيها الجمل وتفصح الكلمات فيها عن المعنى بدون مواربة كما أن من طبيعتها أن يقطع المونولوج فيها فى شكل جمل قصيرة ، لغة السرد ليؤكد وجهة النظر .

وقد يحدث فى لغة السرد عند كاتبنا لحظات توقف يفكر فيها فى الزخرفة الكلامية فى شكل استعارة أو تشبيه ، وهو

من أهم خصائص أسلوب نجيب محفوظ ويعد جزءا من ميراثه اللغوى شأنه شأن اللغة نفسها .

«كلهم منجذبون إلى أضواء الحياة كما تهيم الفراشات حول المصباح»

«وظل فريسة الأطياف حتى نضحت النوافذ بضوء الصباح المترع بالخريف»

«غير أن الكون لم يغب عنه تماما فكان يزوره من حين لآخر مذكرا إياه بحزنه المؤجل»

«كانت تهب عليه نفحات من صحراء حبه المهجور»

«وهل الصيف لشخصيته الواضحة المتحدية وتحت شمسه المحرقة سرى العنف فى الخناجر واحتدم الخصام لأتفه الأسباب»

«غير أنها كانت قريبة منه أكثر مما يتصور ومتغلغلة فى تلافيف ذاته بقوة امرأة آسرة وأسيرة فى آن» .

ثم تأتى لغة الحوار فتحفر فى أعماق هذه الشخصية ، شخصية المرأة ، وتعرى عالمنا الداخلى وتلقى الأضواء على وسائلها فى سلب الرجال إرادتهم وهويتهم . وأهم من هذا كله ، فإن لغة الحوار عليها مهمة مجاوزة المعلوم إلى المجهول ، والتصريح إلى التلميح ، والحس إلى مافوق الحس ، والطبيعى إلى ما فوق الطبيعى . وبتعبير آخر إن لغة الحوار عليها أن تتجاوز المعنى الغريب إلى المعنى الإشارى البعيد ، ولا نبالغ إذا قلنا إنه يتجاوز لغة النثر إلى لغة الشعر .

«سمعت عبدون فرجلة يدعوه (أى الشخص الذى وفد على الحى فاقد الهوية) بالمجنون .

فنهرته قائلة بنبرة آمرة :

- إنه يدعى عبد الله

فتساءل عبدون : ألا ترين أنه لا يعرف دينا ولا دنيا !

فشكمته بضربة فى صدره أوشكت أن تطرحه أرضا وسرعان ما عرف بعبد الله .

. . . . .

ولمحت المرأة الشيخ وهو ينظر نحوه فقالت :

- أعطيته عملا ورزقا .

فقال الشيخ وهو فى أعماقه يخافها ولا يحبها .

- الله لا يضيع أجر من أحسن عملا .

ولكنه نسى الدين فيما نسى

- أعوذ بالله .

فقالت بإغراء :

- هذه هى مهمتك يا شيخ جابر .

- يالها من مهمة شاقة ! .

- لا تكن طماعا وحظك محفوظ ، المهم أن تعلمه كيف يخاف ، يكفى هذا .

. . . . . .

ودخل (أى الشاب الفاقد الذاكرة) فى مقام من مقامات الحيرة وتجلى التساؤل فى عينيه ، ولم تشأ أن تسأله حتى يبادرها بالسؤال وقد سألها : أهو صادق فيما يقول ؟ أعنى الشيخ جابر عبد المعين ؟ .

فقالت بحرارة : الصدق أعز ما يملك .

وعلمتها حياتها أن القليل من الدين مفيد أما الكثير منه فينذر بالخطورة والغم .

وتمتم أمام شيخه :

- الله ، والجنة والنار .

فقال له الشيخ جابر :

- تدبر ذلك بعقل ناضج تجاوز الطفولة والصبا .

فتساءل فى حيرة :

- والرغبات الجامحة من خلقها ؟ .

فقال الرجل بضيق خفى :

- هذا هو امتحان الإنسان .

وهكذا تتحرك لغة الحوار فى جملة قصيرة سريعة ، محددة النبرة الصوتية ، من الواقع إلى ما فوق الواقع ، ومن لغة المعنى المحسوس إلى لغة الإشارة والرمز والدلالات . عندما تتكشف إشعاعات اللغة ، يبدأ

القارىء فى ملء جماليات الفراغ بمعان جديدة لم ترد فى النص وبتشكيل جديد للشخوص التى لم تعد ملكا لعالم الواقع وحده . ولهذا قد يحيل القارىء هذا الواقع ، نتيجة لعبة اللغة الدقيقة المحكمة ، إلى رمز سياسى ، وقد يحيله إلى معنى ميتافيزيقى . وهذه هى مهارة الكاتب فى ألا يقول كل شىء حتى يوقع القارىء فى أسر اللغة ، فلا يتركها إلا بعد أن يكون لنفسه بناء فكريا جديدا .

وعندما ما ينطلق نجيب محفوظ من الواقع ويمسك به بشدة ثم يحلق به إلى أقصى درجات الخيال ، عندئذ يزداد هذا المستوى اللغوى تكثيفا وشاعرية ويصل إلى أعلى درجات اللغة الرمزية المفارقة ، وتكون مهمة القارىء عندئذ عسيرة إذ أنه بدافع سحر اللغة وبدافع قدرتها على أسره ، لا يستطيع منها فكاكا إذا تمكن من فك شفرتها وردها مرة أخرى إلى الواقع ، سواء كان هذا الواقع نفسيا أم اجتماعيا أم كليهما معا .

«رأيت فيما يرى النائم .

حبة رمل ملقاة بين جذور أشجار فى مكان لعله غابة . جذبت انتباهى واستحوذت عليه ببريقها ، وبما أوحته إلى من أنها ترانى كما أراها . وقلقت فى موضعها فلم أشك فى أنها مقبلة على مغامرة وأثارت حب استطلاعى إلى أقصى حد ومضت تنتفخ رويداً حتى آلت إلى كرة مغطاة بزوائد مثل أوراق الورد ، مرقوم على صفحاتها كلمات لم أتبينها . ووثبت كأنما قذفتها قوة فى الفضاء مقدار أشبار وتهاوت مرتطمة بالأرض محدثة صوتا قويا استرسل صداه فيما يشبه النغم . وتمادت فى الانتفاخ حتى صارت فى حجم قبة ضخمة ثم انطلق منها عمود عملاق بسرعة مخيفة زلزلت لها الأشجار الفارعة حتى تلاطمت ذراها مع حشائش الأرض ، وانبثقت من العمود فروع لا حصر لها غاصت فى الفضاء ، وانبسطت أوراقها كالزواحف مثقلة بآلاف الكلمات المبهمة» .

إن لعبة اللغة عند نجيب محفوظ لعبة كبيرة ، ولم يحل تمسكه بمستوى اللغة الرصين – بعد أن تكيف هذا المستوى مع فكر الإنسان المعاصر وأفسح المجال لأنْ تُداخِلَ اللغة الفصحى بعض الاستعمالات اليومية دون أن تفسدها – لم يحل هذا دون تحريكه لها فى أشكال مختلفة من الكفاءات اللغوية .

وإذا كان فن نجيب محفوظ الروائى يمثل قمة القدرة على تحريك اللغة وتشكيلها فى مستويات فكرية ودلالية مختلفة ، وذلك فى إطار الرواية التقليدية ، فلا يعنى هذا أنه ليست هناك مستويات أخرى للغة فى هذا الإطار التقليدى كذلك . فقد تتجاوز اللغة فى هذا الإطار المستوى الرصين إلى مستوى التبسيط بحيث تقف اللغة فى هذه الحالة بين مستوى نجيب محفوظ اللغوى ومستوى لغة الكلام . ولكنها فى هذه الحالة تستخدم بكفاءة عالية فنا آخر فى تشكيل اللغة ربما لم يبرز بشكل حاد عند نجيب محفوظ ، وهذا الفن هو فن المفارقة والمفارقة فن قديم ، ولكنه فن متطور . وهو باختصار فن يرتكز على المقدرة على إدراك الموقف المغاير لما يفهمه الناس ، ومن ثم فهو يعتمد على لغة تقول أبعد مما تعنيه حرفيا . وبالإضافة إلى هذا ، أو ربما أهم من هذا ، أن اللغة لابد أن تكون مزيجا متعادلا من التعبير بالمرارة والدعابة ، والجد والهزل ، والخيال والواقع .

وربما كان فن يوسف إدريس الروائى ممثلا من زمن لهذا المستوى البسيط من اللغة المشبع بفن المفارقة . ويكفى أن نتمثل بموقف من قصة الحرام يؤكد لنا هذا :

«ما كاد يرى (أى الخفير) الشىء حتى تسمر فى مكانه مذعورا . ومضى يصرخ : الله حى ، الله حى . ذلك أن الشىء لم يكن إلاّ جنينا حديث الولادة . دق قلب عبد المطلب دقة عالية واحدة كالطلقة ، ثم انزوى يلهث فى صدره ويرتجف . فهو صحيح خفير ولكن ما يراه أمامه الآن شىء مختلف تماما عن اللصوص وقطاع الطرق . ولهذا ، فقد كان أول ما فكر فيه أن يطلق لساقيه الريح ويجرى ، إذ للوهلة الأولى اعتقد أن ما أمامه عفريت ابن جنية ما فى ذلك شك . غير أن عبد المطلب لم يجر ، بل وجد نفسه بعد ثوان يقهقه قهقهة عالية أعلى من أية قهقهة أخرى أطلقها فى حياته ، إذ كان يضحك على نفسه ، فقد أدرك بطريقة ما أن ما أمامه ليس عفريتا أو شيئا من هذا القبيل ، ولكنه رضيع ابن حرام على وجه الدقة . وما كاد يتبين هذا حتى قهقه ، فقد تصور لأمر ما أيضا أن الجنين الذى يراه الآن هو ثمرة الليلة الماضية التى قضاها مع زوجته ، ولدته بعد أن غادرها ليستحم ويتطهر ثم ألقت به فى الطريق» .

لقد التحمت في هذه الفقرة المفارقة اللغوية مع مفارقة الموقف مما جعلها ثرية بالدلالة الإنسانية والميتافيزيقية ففى لحظة ربط الخفير بين الطفل الرضيع ابن الحرام ، وبذرة الطفل التى ربما يكون قد أودعها فى رحم زوجه بالأمس . والمفارقة فى الفعل وأبعاد الفعل ، فالعملية الجنسية واحدة ، ولكن حصيلتها قد تكون حلالا وقد تكون حراما . والحلال والحرام فى النهاية هو الطفل المحظوظ أو الطفل سيئ الحظ . ومن الطبيعى أن الخفير لم يتأمل الموضوع فى الواقع تأملا فلسفيا وإنسانيا على هذا النحو ، ولكن اللغة هى التى فجرت هذه المفارقة . ففى اللحظة التى كان فيها الخفير خائفا مذعورا إلى درجة أنه فكر فى أن يطلق لساقيه الريح ويجرى ، إذ به يقهقه قهقهة عالية لم يطلقها فى حياته . ولم يكن السبب فى هذه القهقهة سوى إدراك مفاجىء لعملية واحدة توزعت بين موقف خارجى غير مشروع وموقف شخصى مشروع .

ومن الرائع أن تظل هذه المفارقة التى وردت فى بداية الرواية ممتدة حتى نهايتها ممثلة مفارقة كبرى جوهرها مفارقات الحياة ومتناقضاتها .

ربما آثرت الرواية التقليدية فى تشكيل لغوى ثالث أن تظل موازية للحياة وشديدة القرب منها . وفى هذه الحالة تكون اللغة فى حالة استقرار لا صعود فيها ولا هبوط . لأنها تحكى فى هذه الحالة حكاية بطريقة مبسطة تماما كما يمكن أن تحكى فى الواقع . وهذه الحكاية تمثل عندئذ الصورة المرآوية التى تعكس ما أمامها تماما .

وربما تمثلنا فى هذا المستوى من لغة القص الروائى برواية «ريم تصبغ شعرها» لمجيد طوبيا التى صدرت فى عام ١٩٨٣ . وربما كان من الإجحاف أن نقف عند هذا الحد من الحكم وهى ليست جزءا من ثلاثية كما يقول الكاتب . ولكننا على أى حال نحكم على مستوى اللغة فى الجزء الأول الذى قرأناه .

ولسنا ندعى أن هذه المستويات اللغوية الثلاثة التى أشرنا إليها فى الرواية التقليدية تمثل كل المستويات اللغوية ، إذ لابد من الاستقصاء الذى يعد أساسا لأى استخلاص لرأى على المستوى العلمى الموضوعى . ولكننا قد اكتفينا لضيق الوقت ، ولضيق حيز البحث ، بتقديم هذه المستويات الثلاثة الرئيسية .

وقد يحتج القارىء بأننا أوردنا مراراً ذكر اصطلاح الرواية التقليدية دون أن نوضح إطارها أو هندستها على وجه التحديد وذلك فى الوقت الذى أكدنا فيه أن اللغة تتحرك فى هذا النص فى محورين : محور القاص صاحب وجهة النظر ومحور الحوار بين الشخوص . فهل هناك علاقة بين شكل الرواية والتزام الكاتب بهذين المحورين ؟ وكيف يتحدد شكل الرواية بناء على ذلك ؟

إذا نحن استقصينا نوع الضمير الذى يكتب به لغة القص ، فإننا نجده بشكل عام ضمير الغائب واستخدام ضمير الغائب يشير إلى أن هناك حكاية يحكيها شخص ما عن غيره . وهنا نصل إلى تحديد شكل الرواية التقليدية بشىء من العجالة فنقول : إن الرواية التقليدية حكاية تحكى . وطالما أنها كانت حكاية تحكى فلابد أن تكون بها بداية وذروة ونهاية .

وهذا التحديد ، الذى سنفصله وشيكا ، يوصلنا إلى الخطوة التالية من البحث ونبدأ بتوضيح موقف المجددين من الرواية التقليدية شكلا ولغة .

إذا سمحنا لأنفسنا أن تعدد حجج المجددين التى أمكننا استخلاصها من ممارستنا لفنهم القصصى ، أمكننا أن نلخص هذه الحجج فيما يلى .

أولا : أن القص الروائى لابد أن يمس مشاكل جمعية ومصيرية بالطريقة التى يعيشها الفرد والجماعة وليس برؤية فردية قد تتوه فيها أو فى صنعة اللغة الشكلية فيها مواجهة المشكلات بطريقة حادة .

ثانيا : لابد من حضور الكاتب فى القص لا متخفيا وراء القاص الذى يوجه وجهة النظر بشكل أو بآخر ، بل ، لأنه فرد من بين أبناء الشعب ، لأنه يواجه نفس المشكلات المصيرية ، لابد أن يعلن عن نفسه بشكل أو بآخر ، فإما أن يحكى بضمير المتكلم حيث أن الآن هى الحضور المباشر للكاتب أمام القارىء وفى مواجهة الأحداث ، أو أنه يصطنع شخصية الراوى الشعبى الذى قد يغيب عن القص عندما يجعل الحكاية تحكى نفسها ولكنه يعود ليظهر بين الحين والآخر معلنا عن وجوده .

وقد يصطنع القاص صنعة المؤرخ ، حيث أن المؤرخ يعد مسجلا صادقا لأحداث التاريخ .

ثالثا : إذا كان القاص قريبا على هذا النحو من احس الجمعى ، وإذا كان يميل إلى أن يتقمص شخصية الراوى أو أية شخصية شعبية أخرى مثل شخصية جحا (قصة وقائع عام الفيل لعبد الفتاح الجمل - دار الفكر المعاصر - القاهرة ١٩٧٧) ، أو شخصية شهر زاد التى تحكى لشهريار تحت أى إسم كان (حكايات الأمير - دار الفكر المعاصر ١٩٧٧) أو أنه يتقمص شخصية المؤرخ ، فإنه يترتب على هذا أن القاص يحرص على أن يبتعد عن اللغة الرسمية التى يتأنى الكاتب فى اختيارها ، حتى إن كان الاختيار موفقا وكذلك عن لغة الصنعة البلاغية المتعمدة فى شكل تشبيهات واستعارات ، كما يحرص على أن يبتعد عن لغة التهويم الفلسفى والميتافيزيقى ، لأن كل هذه الوسائل فى التعبير من شأنها أن تبعد القارىء عن أن يعايش مشكلات الحياة المعاشة بشكل مباشر وحاد . وقد اختار الكتّاب الجدد بدلا من ذلك لغة يكاد يكون الجميع قد اتفقوا عليها ، وهى لغة مصنوعة ، مع الفارق فى الصنعة بين كاتب وآخر ، من خليط من الفصحى المبسطة ولغة الكلام ، وبعض الصيغ الشعبية الموروثة المحفوظة .

«قلب لى الزمان وجهه وأدار ظهره - فى النوم . وكنت من المؤمنين بقول الحكيم القديم : سافر ففى الأسفار سبع فوائد - هكذا يا أميرى استعرت دابة جارى الطيب وقصدت صاحبى الميسور الحال الملقب بابن خلف - المقيم ببلدة العين من أعمال محلة صروف وهناك شكوت للصاحب من الفقر وعدم النوم ولعنت الزمان . فخبط ابن خلف على فخده ليرن المال فى جيوبه وضحك ، وقال : لا عليك من الفقر فهو مرض منتشر . . أما الأرق فميسور علاجه ، قلت : كيف ؟ قال : اصبر . . والله مع الصابرين يا صاحبى . ونادى غلامه وأمره بإحضار الفران زوج أم أسماء . . وبعد ساعة من الزمان - عاد الغلام ومعه زوج أم أسماء . . وقد تلفع بحزق كعادة أبناء الحرفة ، قلت فى نفسى : سبحانك ربى . . تبوح بسرك لأضعف خلقك . » (حكايات الأمير ص ٧٣) .

وقد تتبسط اللغة إلى حد أن تصل إلى مستوى لغة الكلام العادى تماما وربما دونه : «فمشيت وأنا أتجنب النظر إلى الميتم وأخوض فى حفر الطين والزبالة حتى وصلت إلى حارة كانت بيوتها تبعث روائح التقلية والماء والصابون وحبراء الدواجن . وكان هناك خروف ضخم مربوط من رقبته داخل أحد البيوت يزعق وفتاة تعاكسه وتضحك وتقول له يا حبيبى مالك وقلت إنها فتاة هائجة» (ثلاثية سبيل الشخص - عبده جبير - بيروت ١٩٨٣) .

رابعا : على أنه لا يغيب عن هؤلاء الكتاب أنهم يكتبون فنا قصصيا . والفن القصصىٰ لا يكون فنا إلاّ إذا كانت لغته قادرة على أن تتجاوز التوصيل المباشر إلى التوصيل غير المباشر . وإذا كان تصوير الواقع المعاش بكل ما يجرى فيه من أحداث متناقضة وبكل ما فيه من مفارقات على مستوى السلوك الاجتماعى ، على نحو لا ذع وحاد هو الهدف الأول للكتاب الجدد ، فلابد إذن من اصطناع أقدر الوسائل اللغوية على تحقيق هذا الهدف . ويعد فن المفارقة أكثر الوسائل الفنية قدرة وكفاءة فى هذا المجال ولا يكاد يخلو منه عمل قصصى للكتاب المجددين إلى جانب الرموز المستمدة من التراث الشعبى ومن التاريخ ، إلى درجة أننا نشعر فى بعض الأحيان أن استخدام لغة المفارقة ولغة الرموز أصبحتا أشبه بعدوى سرت بينهم .

وفن المفارقة فن قديم وأصيل ، وهو من أقدر الوسائل اللغوية الفنية فى التعبير عن حس الإنسان بمرارة الواقع الذى لا يملك تغييره ، ولا يلبث أن يدير ظهره له معترفا به وساخرا منه فى الوقت نفسه . ولكن فن المفارقة ، إذا لم يسنده بناء قصصى محكم ورؤية فلسفية عميقة ، وحس نفسى ملىء بالآلام والسخرية ، فإن هذا الفن قد ينفلت من يد الكاتب ويصبح مجرد وسيلة للسخرية السطحية .

خامسا : لا ينبغى أن تكون القصة التى يكتبها الكاتب الروائى هدفا فى حد ذاتها ، بل ينبغى أن يتركز الهدف فى قصة الكاتب على جعل القارىء يعيش فى قلب الأحداث حدثا حدثا ، وأن يجعله يعيش جسامة هذه الأحداث ومدى خطورتها لا على واقعه فحسب ، بل على مستقبل الأمة بأثرها .

وهنا نعود فنذكر مرة أخرى العبارات التى بدأ بها يوسف القعيد روايته «يحدث فى مصر الآن» ، وهى تلك العبارات التى تدخل فى صميم بناء الرواية ، وتنم فى الوقت نفسه عن وجهة نظره فى ضرورة توجيه الرواية فى مسار آخر بالنسبة للكاتب والقارىء على حد السواء .

فإذا كان التقليد فى كتابة الرواية أن يُمهد لشخوصها وأحداثها بتمهيد ما يطول أو يقصر ، فإن القعيد يريد أن يكسر هذه القاعدة . ففى الصفحة الأولى يوجه الكلام للقارىء تحت عنوان «بدلا من المقدمة المثيرة» ويقول :

«بمجرد أن تقع عيناك على أول هذا السطر وحتى تصل إلى كلمات النهاية فى ذيل الصفحة الأخيرة ، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية نقوم بخلقها معا كما يحدث فى مصر الآن . . . قلت إننا نخلق رواية وما من رواية إلاّ ولها بداية . ولكنى فى الصفحات البيضاء المخصصة للمقدمة أو المفتتح بلغة المجددين من قصاصى زماننا ، سأبدأ روايتى على الفور» .

وبعد ذلك يقدم للقارىء تخطيطا سريعاً لمشروع الرواية الذى يدور حول انشغال قرية لقضية عامل زراعى اعتدى على طبيب القرية ، فأخذ العامل وأودع فى السجن . ولم تعلم زوجته سبب اختفائه وظلت تبحث عنه .

وفى الصفحات التالية لهذا يقدم الكاتب للقارىء معلومة جديدة مهمة كان قد أغفلها عمدا فى البداية ، وهى أن الضابط أُبلغ بأن العامل الزراعى عثر عليه ميتا فى السجن . وبعد هرج ومرج قرر الضابط أن يكتب محضرا بهروب العامل الزراعى من السجن بعد أن أخفى الجثة حتى لا يورط نفسه هو ورئيس القرية والطبيب فى السؤال والجواب .

وبهذا يكون الكاتب قد كسر القاعدة التقليدية فى كتابة الرواية فالمقدمة قد ألغيت ، كما أن النهاية قفزت إلى البداية . ومعنى هذا أن القارىء الذى تعود أن يبدأ ويظل يلهث حتى يصل إلى النهاية إلى الصفحات الأخيرة ، لابد أن يهيىء نفسه لقراءة التفاصيل المهمة قراءة واعية حيث أنه قد فرغ من معرفة مجمل أحداث الرواية ، بل وعرف نهايتها .

وبهذه البداية القصصية يكون القعيد قد نجح على المستوى الفنى فى تخطيط الرواية ، كما نجح فى التلميح بوجهة نظره فى وظيفة الرواية وأهم من هذا أنه وضع القارىء فى مسئولية جديدة فى قراءة الرواية ، وهذه المسئولية هى بعينها مسئوليته فى المشاركة الفعالة فى أحداث الحياة التى يعيشها مع غيره .

وكما كسر القعيد هندسة الرواية التقليدية فى بدايتها ونهايتها نجده كذلك يكسر قاعدة الصوت صاحب وجهة النظر . فهذا الصوت كان يصدر من خلال صوت القاص الذى يحكى . أما عند القعيد فإن هذا الصوت ، على سبيل تأكيد وجوده بوصفه شاهدا على الأحداث ، ينفذ من منافذ كثيرة . فهو الذى يحكى موجها الكلام نحو هدف معين ، وهو الذى يوجه حديث الشخوص نحو الهدف نفسه ، ثم إنه يتدخل بوصفه شاهد عيان للأحداث ، فيضيف الهوامش لتوضح ما أجمل فى السرد أو لتكشف كذبة خادعة من كذبات الشخوص المعادية للجماعة .

ثم إنه قد يستدرك الكلام فى بعض الأحداث ويضع الاستدراك بين قوسين محدثا بذلك مفارقة لفظية طريفة بين ماضى الأحداث المحزنة وحاضرها الساخر .

يقول بمناسبة مرور نيكسون بالقرية التى حدثت فيها أحداث الرواية : «سمعوا أن رئيس إحدى القرى فكر فى تغيير اسمها لكى يكون قرية نيكسون» ثم يستدرك ويضع بين أقواس تقطع الكلام السابق واللاحق فيقول : (تشاء الصدف أن يفكر أهالى نفس القرية قبل عام من هذا التاريخ فى تسمية القرية بقرية شهداء نيكسون لكثرة عدد الذين استشهدوا من أهلها فى الحرب) ثم يستأنف الكلام السابق فيقول : «همس رئيس هذه القرية بفكرته لصديق . استنكرها ، طلب منه أن يبقيها سره الخاص ولا يقولها لأحد ما . ورغم هذا شاعت الحكاية بين الناس» .

وننتهى من كل هذا إلى أن كتّاب الرواية الجديدة لديهم مشروع ذو نقاط محددة وأهداف واضحة ، كما أن لديهم رغبة صادقة فى التغيير . تغيير الهندسة التقليدية للرواية وتغيير حركة اللغة فيها ومستوياتها التشكيلية . كما أن مبررات هذه الرغبة ترجع إلى الإحساس بمسئولية اجتماعية حضارية لدى كل من الكاتب والقارىء معا .

ولكن المشروع شىء ، وطريقة إخراجه بالتزام أدبى ووعى ثقافى بقيمة اللغة وأهمية أبعادها الجمالية فى أداء وظيفتها شىء آخر

ومما لا شك فيه أن هناك محاولات جادة ومثمرة تمت على

يد رواد الكتّاب للرواية الجديدة ، وهناك كثير من الأبحاث الجادة التى حاولت على صفحات مجلة «فصول» أن تقيم هذه المحاولات وفق مناهج حديثه فى دراسة الصنعة القصصية وصنعة اللغة فيها .

ولكن ما يزال هناك قدر كبير من الروايات والقصص التى تطرح فى الأسواق كل يوم لتسلم إلى جيل الشباب الذى يحاول أن يشق طريقه فى هذه الصنعة ، وكثيراً ما نحس فى هذه الأعمال القصصية باستخفاف بالصنعة الأدبية والصنعة اللغوية قبل كل شىء والاستخفاف يعد حقاً سمة هذا القص . وقد يتزاحم الاستخفاف ويتراكم إلى درجة أنه قد يولد فى القارىء استخفافا بالعمل نفسه .

فالمفارقة ، كما قلنا ، على سبيل المثال ، فن رفيع للغاية ، وهو ، بدون شك ، فن اللغة العصرية فى كتابة الأنماط القصصية . ولكن عندما تنفلت الصنعة الدقيقة للمفارقة من يد الكاتب تصبح المفارقة استخفافا على نمط استخفافنا «بمواقف حياتنا اليومية فى حديثنا اليومى . وها هو ذا مثال يوضح تحول المفارقة إلى الاستخفاف :

«فى الليل داروا على الذين ينتظرون حدوث معجزة الشيخ عبد ربه الكفيف . أخبروه أن فى البواخر الأمريكية عيونا للعميان . رئيس القرية يضايقه صلع يزحف على كل رأسه . فى أمريكا زيت يكفى أن تمر به على الرأس لكى يطلع الشعر بعد يوم . الست نفوسه عاقر . لفت الدنيا ولم تنجب.ابتسم الزائر وقال : فى البواخر علاج يجعلها تنجب سبعة من الذكور وثلاث بنات كالبدور» .

وعلى هذا النحو يتراكم الاستخفاف والسخرية إلى الحد المرهق حقا للقارىء . وقد يصل الاستخفاف بالموقف إلى الاستخفاف باللغة : «وقال القرين للقتلة الثلاثة ورسم لهم البيت والشجرة والمنحنى والتل والترعة : أريده حيا ، مربوطا بالحبال ، سأبصق على وجه الكلب ابن الكلب - أنا القرين ، وسأدفع لكم عشرة جنيهات ورقية وعشرة جنيهات ورقية ، وعشرة جنيهات ورقية وفوقها عشرة جنيهات ورقية » وهذه الكلمات نفسها عشرة جنيهات ورقية كررت على هذا النحو فى الأسطر القليلة السابقة .

ونود الآن أن نتساءل ، إذا كان الفن القصصى قد وصل فى مستواه اللغوى وفى كسره لجماليات التعبير فيه وتمزيقها إلى هذا الحد ، فما الذى نتنظره من الأجيال القادمة التى نشكو اليوم من ضعف مستواها اللغوى ؟

ليس هناك من يحق له أن يعترض على مطلب الحداثة المشروع لدى الكتّاب الروائيين المجددين ، وليس هناك من يعارض فى أن الحداثة كشف لأشكال جديدة وأدوات ووسائل فنية جديدة ، ولكن ليس هناك من يقبل أن تكون الحداثة على حساب اللغة وعلى حساب التهوين بجماليات النص الأدبى .

إن النص الأدبى فن وليس تاريخا ، كما أنه ليس مجرد مجموع فقرات ساخرة وإن دارت السخرية حول موضوع واحد . إنما العمل الأدبى بنية محكمة تتآلف نتيجة استيعاب الكاتب لبنية الحياة التى نعيشها وذلك من خلال الكشف عن الحركة الدينامية الخفية التى تتحكم فيها وتوجهها على هذا النحو الذى يثور عليه الكاتب ، بل يثور عليه الناس من قبل أن يكتب روايته .

ولا يمكن أن يبرز هذا الكشف . ولا يمكن أن يفعل فى القارىء فعل السحر إلاّ إذا أحكم بناء العمل القصصى وأحكمت صنعة اللغة فيه بحيث توجه نحو خدمة هذا البناء .

هذا هو الأساس الجمالى لأى عمل قصصى ، وعلى الكاتب ، بعد ذلك ، أن يختار النظام الذى يرضاه لروايته أو قصته ، كما يحق له أن يتحرك باللغة على المستوى الواقعى أو الرمزى أو على مستوى التعبير بالألم الساخر ، أو يمزج بين هذه المستويات جميعها إن شاء .

المهم أن يخرج للقارىء بعمل يجعله يرى الحياة رؤ ية أخرى خلاف ما يراه فى واقعه وإلا لما كان للعمل الأدبى أى جدوى .

د. نبيلة إبراهيم

صاف للموقف النقدى الصحيح ، لا تجنح للتبرير ، ولا تختنق تحت ركام عوامل الإحباط والتعتيم .

ولا يخفى علينا منذ الوهلة الأولى أن إشكالية الحداثة ، إنما هى فى بعض جوانبها وضع عصرى متطور للجدلية الشائعة المتداولة عن صراع القديم والجديد ، فهى تعكس منطق الحياة ، وتجسد طبيعته ، وتكشف عما أدركه الإنسان من ضرورة التطور ، وما لاقاه - ويلاقيه - من عناء لتأصيل هذا التطور والتسليم بمشروعيته . إلا أن القضية بهذه التسمية المحدثة تكرس الانتصار الحتمى للجديد ، وتحل نسبة كبيرة من إشكاليته لصالح المستقبل ، فهى تشير إلى ما حدث بالفعل ، وتولد من رحم الواقع ، وحقق نوعا من التقديم بعده ، انبنى عليه وتجاوزه ، فلا تقف مقولة الحداثة عند مجرد الإشارة لعنصر

ملاحظات حول
الحداثة فى النقد الأدبى

د . صلاح فضل

الحداثة هى إبداع النقد ، فهى تقع بالقوة على حافة المنطقة الفاصلة بين الأمس واليوم ، حيث تترسخ خلايا الماضى الميتة ، وتتشوف أجنته الطالعة بكل ما تشتاقه من طاقة خلاقة ، وتحتاجه من إدراك متوفر للمتغيرات ، وتحليل علمى لعناصر المستقبل ، وقدرة فذة على التنبؤ الصائب بإشباعاته .

ومن ثم فإن تناول الحداثة فى إطار مؤتمر الإبداع ينبغى له فى تقديرى أن يتسم بالتأمل ويخضع للملاحظة الهادئة المتأنية ، التى تعتمد على تقطير العناصر المألوفة ، وتأليف وحدة متكاملة منها ، تثرى بالمناقشة ، دون أن يتحول إلى مجرد استعراض تاريخى لحركات التجديد فى النظرية النقدية ، ولا سرد تفصيلى لتيارات الحداثة المعاصرة ، بل علينا أن نستحضر فى وعينا خلاصة تجربتنا الفكرية لنمارس فى لحظة شفافة مركزة ، وبأقصى قدر من الصدق مع النفس ، لونا من نقد النقد ، بحثا عن منابع أصوله المعرفية المتجددة ، وتلبساته المتكاثرة ، فى حركة استجلاء الزمن وإن تضمنته ، بل تشمل الفعل ونوعيته ، واندراجه فى خط متصاعد ، وارتباطه بخلاصة مظاهر الحضارة فى شكلها العصرى الأخير ، ارتباطا عضويا شموليا ، فالتجديد قد يقف عند جزئية صغيرة ، فى أية لحظة تاريخية ، أما الحداثة فهى البنية الكلية لما تمخض عنه التطور الإنسانى فى عصرنا القريب ، وهى بهذا المفهوم لاتصبح بدعة نأخذ بها أو نترفع عنها ، ولا زينة نتحلى بها عندما نريد ونخلعها إذا مللناها ، بل تمثل قلب الحركة الحضارية ، وقوتها المبدعة ، فإذا انفصلنا عنها حكمنا على أنفسنا بالتخلف والجمود .

أما الحداثة فى النقد الأدبى على وجه الخصوص فهى ضرورة أوضح وأقرب من هذه الحداثة العامة وإن كانت من تجلياتها ، فلا مفر للنقد من أن يستحدث أدواته من ناحيتين :

أولاهما : من ناحية الناقد نفسه ، إذ يستحيل عليه أن يلغى ذاته ويكرر من سبقه ، ويفنى فى تقليده ، وإذا كان الإنسان قد عاش عصوراً طويلة بطيئة يتحرك فى دائرة

محدودة ، فيستطيع أن يترسم خطى الأولين ويجد لديهم عالمه المثالى المأمول ، فإن مسافة البعد بين الأجيال الأخيرة أصبحت شاسعة .

وثانيتهما : من ناحية المنقود ، إذ يتعذر إخضاع نفس المادة الأدبية للنقد بنفس الطريقة مرة أخرى ، وذلك لسبب بسيط وهو أن ما حدث من إبداع وجد من إنشاء قد عدل شبكة العلاقات الموضوعية والجمالية لما كان موجوداً من قبل ، مما يتطلب معالجة نقدية مستحدثة .

لكن لا ينبغى أن نتمثل الحداثة من هذا البعد الشيئى المتعين ، وأولى بنا أن نبحث عن مصادرها الديناميكية ، خاصة ما يعتمد منها على متغيرات التجربة التاريخية الإنسانية كما تكشفت فى مراحلها الأخيرة ، مما حدد مسار الحداثة النقدية وجعلها شديدة التميز ، وأهم هذه المصادر ثلاثة :-

١ - **التراكم العلمى ،** ويتصل بدائرة العلوم التجريبية من ناحية ، والإنسانية من ناحية أخرى ، وكلاهما يعدل جوهريا من رؤ ية الإنسان للعالم وللمجتمع البشرى والقوانين التى تحكمه ، ويزيد من خبرتنا الكونية والنفسية . وقد أدى هذا التراكم إلى تطور منهجى ونوعى هام ، أخذت تتقلص على إثره المسافة الفاصلة بين هاتين المجموعتين ، فاقتربت بعض العلوم الإنسانية المتصلة بالنقد الأدبى من المجال التجريبى ، مثل علوم اللغة والنفس والاجتماع والاتصال ، مما آذن بتحول جذرى فى أدوات النقد الأدبى وإجراءاته ، وفرض عليه أن يستمد من هذه العلوم كثيرا من وسائلها القياسية ونتائجها اليقينية ، كى يوظف كل ذلك فى مجال المعرفة الأدبية .

٢ - **التكيف الذوقى ،** وذلك نتيجة لإعادة تشكيل حساسية الإنسان باختلاف ظروف الحياة المادية المحيطة به ، ويكفى أن نلقى نظرة سريعة على المجالات العديدة التى يتحرك فيها إنسان اليوم ، والأدوات التى يستخدمها ، والمعطيات الحسية التى تقتحم عليه دنياه وتصوغ وجدانه ، كى ندرك أهمية الإطار المادى فى تكوين المزاج وتكييف الحساسية ، ودوره الهام فى تحديد سلم القيم الجمالية فى العصر الحديث .

٣ - **التفجر الإبداعى ،** ويعد هذا العامل الأساسى فى ديناميكية الحداثة من أشد العوامل ارتباطا بالبنية الثقافية التاريخية وأكثرها تأبيا على التحليل والضبط والقياس ، وهو مع ذلك بالغ الأهمية بالنسبة للنقد الأدبى الحديث ، إذ يحاول حصاره والتعرف عليه ، وبحث إمكانياته ودرجة كثافته مستعينا بكل القوى التجريبية والحدسية .

وإذا حاولنا الاقتراب بشكل أدق من مفهموم الحداثة النقدية تعين علينا أن نرصد مجموعة من مظاهرها العامة ، وجملة أخرى من خصائصها فى أفقنا العربى حتى نستكشف الطريقة التى يتم بها تكريسها وتجاوزها ، ونتبين مقتضياتها وامتداداتها من قبل أن نستعرض شروطها الأخيرة ، ويلاحظ أن هذه المظاهر تمثل قضايا متداولة ، تثور من حين لآخر ، وتثير حولها كثيرا من الدخان الذى لا ينقشع إلا لدى من يملك بصيرة النفاذ إلى حقائق الوضع الصحيح للأمور ، ويطمئن إلى ضرورة التأنى لها من منظور الحداثة وليس من الجانب المقابل أو الملتوى الذى لا يسمح بالرؤ ية الصافية السليمة . ومن أهم هذه المظاهر :

جدلية العلاقة بالتراث ، نفيا وإيجابا ، استحضارا وإسقاطا ، بعثا وتنقية ، ولا يتأتى هذا بطبيعة الحال دون أن نقتل التراث معرفة كما يقول بعض علمائنا ، هذا القتل الذى يشبه فى بعض جوانبه قتل الأب الذى هو الوسيلة الأولى للتحرر من سطوته ، وإفساح المجال للنمو الطبيعى . وهويقع فى النقطة الإيجابية الوحيدة بين موقفين سلبيين ، أحدهما هو التبعية المطلقة له والآخر هو الثورة القاطعة عليه ، وكلاهما طريق مسدود .

أما المظهر الثانى للحداثة ، وهو شديد الالتحام بما سبقه ، إذ يترتب عليه ، فهو قوة الوعى بالواقع ومكوناته المختلفة ، فإذا ترسخ هذا الوعى فى ضمير الناقد جعل بالضرورة علاقته بالتراث جدلية انتقائية ، ففى هذا الواقع سواء كان فى مستواه المحلى ، أو على صعيده العالمى لا تتمثل العناصر المستجدة فحسب ، بل تتمثل الخمائر التى لن تلبث أن تؤ تى أكلها فى المستقبل أيضا ، مما يجعل الوعى بجميع عناصر الواقع علامة لاتخطىء نستطيع أن نميز بها بعض المثاليين الغافلين الذين يتوهمون أن بوسعهم رفض الحداثة وإنكار حقيقتها المشعة ، فهم كمن يركب القطار ويدير ظهره لاتجاهه . ويتصور أنه يعود به للوراء .

أما المظهر الثالث لمظاهر الحداثة العامة فهو حيوية المصطلح ، وتراسله الدائم مع العناصر الحية لهذا الواقع ، وترجمته للعلاقات الجديدة بين الفن والحياة ، والوظائف المستحدثة للأشكال الفنية القديمة والمنوطة بالأعمال الإبداعية الجديدة ، مما يجعل الحداثة تتجلى فى الكلمات وتقلباتها الدلالية فمعاداة المصطلح الحديث ليست مجرد مشاحة مكروهة منذ القدم ، ولكنها وهذا - هو الأفدح - محاولة عبثية لإنكار حقائق واقعة تتبلور فى كلمات جديدة لن تلبث بدورها حتى تضيق وتهترىء وتحتاج لاستبدال جديد ، واستنكارها لا يؤدى فى نهاية الأمر إلا إلى عزلة مستنكِرها وقصوره عن متابعة مستحدثات الفكر والإبداع على أن نفس هذه المظاهر العامة للحداثة تتجلى لدينا بشكل متميز ناجم عن خصوصية ظروفنا التاريخية والثقافية ، مما يدعونا أن نجملها على سبيل التذكرة واستكمال التصور فى الجوانب الآتية :

□ حسبنا أن نبدأ الحساب لنجد أن ثلثى أشكالنا الفنية - وهما الرواية والمسرح - مستحدثان قد تم استزراعهما فى اللغة العربية ، فنقدهما نظريا وتطبيقيا لابد وأن يستحدث بدوره ، ولم يكن بوسعنا أن نترك لهما مجال نمو طبيعى يستغرق قرونا مثل التى استغرقها فى الآداب الأخرى ، بل كان علينا أن نختزل فترات طويلة ، ونقفز فوق عصور كاملة ، ونبدأ من حيث انتهى الآخرون من جوانب عديدة ، ونفيد من تطوراتهم الفلسفية والجمالية ، ونبذل جهداً نقديا بارزاً حتى تلتئم هذه الأشكال - وما يتفرع عنها - فى نسيج البنية الأدبية العربية دون رفض أو خلل ، ولابد أن نسجل للرواد من المبدعين والنقاد نجاحهم المذهل فى إثراء الأدب العربى وتأصيل هذه الأشكال الجديدة فيه .

أما الثلث الأخير - وهو الشعر - فقد مضى بدوره فى سبيل الحداثة حتى شارف القطيعة النسبية مع عصوره الماضية ، فتركزت فيه إشكالية الحداثة وتأزمت ، وتعين على النقد أن يعود للقيام بدور الوساطة والتحكيم ، وأن يتولى فى بعض الأحيان شرح البديهيات ، وتبرير الحد الأدنى من أبجدية الإبداع ويواجه - على المسرح الأدبى - كل مخلفات الجمود والتكلس فى الحياة الفكرية ويدفع ضريبة فتح باب الاجتهاد مرة أخرى أمام الإنسان العربى فى قضايا الفن ، ويتصدى لما يعينه ذلك بالنسبة لجملة البنية الثقافية .

□ وإذا كانت تاريخية الفن ووظيفته كذاكرة للشعوب ، تتوزع لدى الأقوام الأخرى بين المرئيات والمسموعات ، بين الأدب والفنون التشكيلية والموسيقية ، فإنها أوشكت أن تنحصر عند الأمة العربية فى اللغة ، فاستأثرت اللغة بالقداسة والجلال ، بالخلق والتحليق ، صنعت الحياة الروحية وتبلورت فيها ، فتربت وتأبت واستعلت على الواقع اليومى واعتصمت ببروجها الأبدية ، وأدانت كلام الحياة اليومية وقيدت حركته وحرمته من الشاعرية والتألق ، فانتهينا إلى ظاهرة الازدواج والثنائية بين الفصحى والعاميات ، وأصبح على الفنون اللغوية أن تقيم قنواتها السرية للتواصل بين هذين المستويين حتى لا تصاب بانسداد الشرايين ، وصار ذلك أخطر تحد يواجه المبدع والناقد معا ، ولا يسمح لهما بالركود إلى الحلول السهلة اليسيرة ، بحثا عن الصيغة المثلى للاستثمار اللغوى لشعر الحياة وأدب الواقع ، دون ترد فى هوة الإقليمية والانسحاب إلى العزلة أو كسر للإطار الثقافى الجامع ، ودون وقوف عاجز حيالها كأنها لا تعنينا ولا تحدد قدراتنا الإبداعية ، كأنها وقف ورثناه وليس لنا منه سوى حق الارتفاق دون الامتلاك والتصرف . علينا أن نحل هذه الإشكالية بصدق وشجاعة ، فإما تكون اللغة ملكنا أو لا تكون ، ولا نحسب أن عدم شرعية تملكها فى عصور ما بعد الاحتجاج قد منعت الأجيال السابقة من اختلاسها وسوء التصرف فيها ، بل إن القضية أعقد من أن تحل بتشبيه ، ونتائجها بالغة الأهمية ، وفى تقديرى أن بحث حداثة اللغة ، وتوثيقها بما طرأ عليها فى العصور السابقة من تغيرات حيوية ، والاعتراف بملكية الأديب المتمكن الكاملة لها دون الاستمرار فى اعتباره قاصرا أو سفيها أو وريثا مبددا يمثل نقطة انطلاق جوهرية للطاقة الخلاقة لدى المبدع والناقد العربى معا ، ويزيل عائقا أساسيا يقيد حركته ويهيض جناحه .

□ على أن حضارتنا الحديثة - ونسبتها إلينا تقتصر على العدوى والمجاورة - هذه الحضارة لم تلبث أن تمخضت عن نظم شبه لغوية جديدة ، فى مجموعة من

الوسائل المرئية التى أوشكت أن تحل محل الأجناس الأدبية التقليدية ، فاقتحمت علينا الأكواخ الريفية والمساكن المدنية ، دون أن تقف عند حواجز طبقية أو فوارق إقليمية أو لغوية ، ولم تنتظر من علمائنا ومفكرينا أن يأذنوا لها بالدخول ، أو يبحثوا عن أطرها المعرفية وأفضل السبل لتوظيفها . وهنا تصبح الحداثة المادية المباشرة تحديا صارخا للنماذج السابقة ، ودعوة عاجلة للإبداع والتنظير دون ركائز محلية سابقة . ويتعين على علم الجمال وفلسفة الفن أن يلهثا وراء مظاهر التقدم الصناعى والتكنولوجى والاليكترونى ، فى محاولة لاحتوائه وتحديد أسسه ومعالمه وتأثيراته . ولا مفر لنقاد اليوم من الاستعانة بالدراسات السيميولوجية الحديثة لبحث هذه النظم المرئية فى مجالات السينما والتليفزيون والفيديو وما يجد بعدها من وسائل الاتصال ومعرفة إشاراتها ولغاتها ، وتحليل إمكانياتها الفنية ، وتأثيراتها القوية على التكوين الفردى والجماعى ، وبحث جمالياتها واتجاه تطورها ، والقوانين التى تربطها بما اعتدنا عليه من أشكال فنية تقليدية ، والخصائص المميزة لها ، وكيفية توظيفها علميا وتربويا بحيث لا تصبح أدوات استلاب تعزز الاغتراب وتكرس التبعية الثقافية للنماذج المسيطرة ، بل تؤدى دورا رئيسيا فى تعميق الوعى بالشخصية القومية وسد ثغرات الهياكل التعليمية وقصور وسائل الاتصال الأدبية المعتادة ، بحيث تصبح الرؤية الحسية مفتاح الرؤية الفكرية والفنية .

ويلاحظ أن الحداثة النقدية فى هذا المجال ليست ترفا نستطيع أن نتخلى عنه ، بل هى ضرورة يفرضها إيقاع التطور المتلاحق لمجالات وسائل الإبداع الفنية ، فإن لم يتقدم الناقد المثقف المستوعب للتراث الحضارى لأداء رسالته من خلالها ترك المجال خاليا للفهلوى المتعجل ، الذى تنقصه المعرفة اللغوية والأدبية والفلسفية ، وينقصه بذلك أهم إطار مرجعى يستطيع به أن يجعل التحديث عملية نمو فكرى وثقافى مصاحب للنمو المادى الملموس .

وتأسيسا على ما سبق ، يمكن لنا الآن أن نخلص إلى إبراز أهم شروط الحداثة ، وهى شروط إفادة وليست شروط وجود ، بمعنى أنها ستتيح لنا إن تحققت فينا فرصة امتلاك ناصية عصرنا بقدر ما نتمكن منها ، فإن تلكأنا فى الأخذ بأسبابها وغلبنا أضدادها فإن الحداثة لن تتوقف لدى الآخرين ، بل نحن الذين سنتوقف ، ونجهض فينا إمكانيات التقدم المادى والأدبى معا . ويمكن فى تقديرى تركيز هذه الشروط التى تحدد مدى إفادتنا فى ثلاثة : الحرية والاضطراد والمستقبلية .

□ أما الحرية الضرورية للحداثة فلا تقتصر على مفهومها النظرى المجرد ، إذ لا يكاد يمس منطقة النزاع ، وإنما هى الحرية الساخنة المشتبكة فى صراع واقعى فى الزمان والمكان ، الحرية تجاه الماضى وتجاه الآخرين ، بما تقتضيه من انتقاء من التراث دون تعصب له ، وإفادة من الآخرين دون عبودية إزاءهم ، وقد وجدت لدينا هذه الحرية منذ بداية النهضة ، بل هى التى أتاحت لهذه النهضة أن تشق الأرض السبخة وتفرز أنضر ورودها ، ولكنها كانت دائما مغامرة فردية محفوفة بالمخاطر ، ولم تصبح حتى الآن وعيا كامنا فى الضمير الجماعى لنا ، وقوة دافعة للمسيرة العامة ، بل نوشك أن نشهد أحيانا بعض مظاهر الانتكاس فيما أحرزته القلة الرائدة فى العقود الأخيرة . وإذا كانت الحرية فى كل مستوياتها الفردية والاجتماعية والفكرية من أهم شروط الإبداع الثقافى فإنها تمثل روح النقد ، إذ لا يقوم بدونها ، ومن يحرمون على النقد أن يأخذ من التراث بحرية ، وأن يتجاوز حدود المحلية ينكرون عليه مشروعيته ذاتها ، وهو يبدع بقدر ما يستحدث ويكتشف ، أى بقدر ما يتحرر .

□ ولا يعنى الشرط الثانى وهو الاضطراد مجرد الثبات على المبدأ ، أو الولاء للفكرة وإنما يشمل أيضا تحمل نتائجها والوصول بها إلى مداها المقدور دون شذوذ أو نكوص . فهو يعنى تواصل المسئولية عن الحرية الممارسة والتصدى الشجاع الدائم لكل مقتضياتها ونتائجها ، والالتزام بمنطقها إلى آخر المطاف ، فهذا الاضطراد هو الذى يعطى للحرية بعدها التاريخى ودلالتها الحقيقية ، فلا تصبح مجرد دور يتقمصه المفكر طالما أفاده ، أو يدعيه لنفسه وينكره على الآخرين ، أو يتغنى به فى مجال الأدب وينكره فى ميادين السياسة والدين والاجتماع ، الاضطراد هو الوسيلة الفعلية لتحول الحرية من مغامرة فردية مخاطرة إلى حركة واعية محسوبة مقنعة وملزمة للجماعة ، إلى تيار كامن فى ضمير الشعوب المتقدمة ، يحدد اتجاهها ، ويسدد خطاها . وهذا هو دور قادة الرأى والفكر والثقافة .

فمعيار قيمهم يتمثل فى قيامهم دائما بمسئولية « البوصلة » التى لا تخطىء فى الإشارة إلى الاتجاه الصحيح أيا كان المكان والوضع الذى تجدها فيه .

□ وهنا نصل إلى الشرط الثالث من شروط الحداثة وهو المستقبلية ، فهذا هو الاتجاه الذى ينبغى للناقد المفكر أن يشير دائما إليه . وقد طور الإنسان فى الآونة الأخيرة مجموعة من العلوم الإحصائية وأطلق عليها اسم علوم المستقبل ، وهى - كما نعرف - تعنى بوضع أسس بناء الغد المادى ومواجهة متطلباته من غذاء وطاقة وعمران وغير ذلك من حاجاته الضرورية المباشرة ، وتعتمد على الأقيسة الكمية باستقراء نتائج التجارب الإنسانية الماضية والتنبؤ حسابيا بأوضاع المستقبل . ولا ننسى أن الأدب - وهو موضوع النقد - من أشد أشكال الإبداع حفاوة بالمستقبل ، وتحديقا فيه ، وقد سبق العلم فى جوب آفاقه بالخيال ، ورسم أشكاله على التقريب .

ويتعين على النظرية النقدية المحدثة أن تدور حول هذا المحور المستقبلى ، وتعرض مقولاتها عليه ، مما يعنى تقبل جملة نتائج :

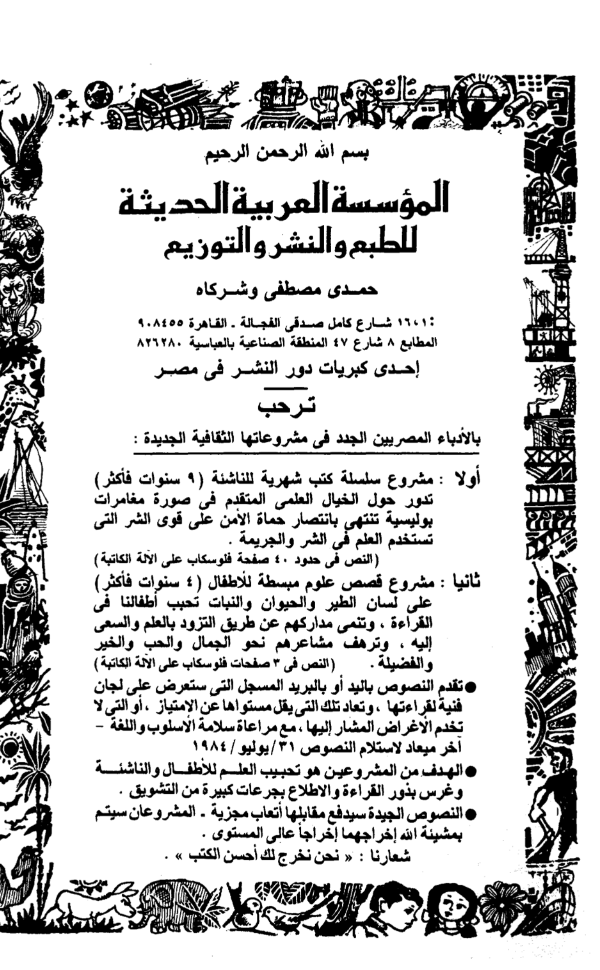
- منها أنها لا يمكن أن تستقر على حال ، ولا تتجمد فى صيغة معينة ، بل تنتظم فى حركية دائمة حول محاور دائرة ، وقد يخيل للناظر أن هذه المحاور ثابتة ، مثل اللغة وسلم القيم ، واللذة الجمالية وغير ذلك مما يبرز من عصر لآخر ، ولكن المتأمل لا يلبث أن يدرك أن نفس هذه المحاور تغير مواقعها ووظائفها وطبيعتها ذاتها ، فقد تحتل المركز مرة وتنحدر للهامش مرة أخرى ، مما تنجم عنه تغييرات جوهرية فى التكوين العام . ولما كانت ترتبط دائما بنشاط إبداعى فهى تتخلص بانتظام من طابع الآلية ، ولا تتكرر بنفس الشكل . فتاريخ الأدب والنقد - وحتى التاريخ العام - لا يمكن أن يعيد نفسه ، وأى تصور دائرى إنما هو تبسيط مخل للأشياء . وما يبدو من السطح شبيها بما حدث من قبل لا يلبث عند أيسر اختبار فاحص أن يتكشف عن نسق آخر وبنية مختلفة . وإذا كانت هذه مسافة الخلف بين الأمس واليوم فإن الغد سيتدفق بتغيرات أشمل ، نتيجة لسرعة إيقاع التطور المتلاحق ، وتضمنه لقفزات نوعية هائلة .

- ومنها أن علينا أن نقيس كل عنصر فى النظرية الأدبية ، لا بمدى تجذره فى الماضى ولا بقدر سطوته فى الحاضر ، وإنما بما يسهم به فى تشكيل المستقبل طبقا لحاجتنا فى استكمال جوانب المعرفة الأدبية علميا ، وقوة وسلامة التذوق للأدب والفنون الحديثة المجاورة له والنابعة منه .

- والنتيجة الأخيرة لهذا الطابع المستقبلى الغالب على الحداثة النقدية هى ضرورة التسليم بحقيقة هامة ، وهى أن عوامل التقريب اليوم ، بين الآداب والأفكار والشعوب أكثر فاعلية وأعمق أثرا من عوامل التباعد ، مما يعنى أن حركة التراسل بين الآداب المختلفة تزداد كثافة وقوة ، وهذا يتيح للنظرية الأدبية ولمناهج النقد الحديثة أن تأخذ طابعا عالميا لا مراء فيه ، ويخفف من حدة الملامح المميزة للثقافات المختلفة دون أن يقضى عليها ، حفاظا على الشخصية القومية من جانب ، واستجابة لمصادر الإبداع المحلية من جانب آخر .

وإذا كانت محصلة التراكم العلمى التى أشرنا إليها كعامل ديناميكى فى الحداثة تمثل قدرا مشتركا بين الشعوب المختلفة ، على تفاوت حظها فى إنتاجها وتلقيها ، فإن تشكيل الحساسية وخواص التفجر الإبداعى يمثلان المنطقة المقابلة ، حيث تتمايز الشعوب وتختلف الثقافات ، وحيث يتعين على النظرية الأدبية النقدية أن تتجنب طمسها وإلغاء شخصيتها حتى لا تقع فى التغريب ، وحتى لا يصبح الإبداع بدعة ضالة لاهية .

مدريد : د. صلاح فضل



من مشكلات الحداثة

د. محمود الربيعي

إذا أردنا أن نلحق بركب العلم ، وندخل بالدرس العربي مجال العصر الحديث ، فأول ما ينبغي العناية به ضبط مصطلحات فروع المعرفة ، وجعل اللغة العربية لغة دقيقة في شتى النواحي ، قادرة على استيعاب الأفكار ، مبرأة من التميع والإنشائية الزائفة .

والنقد الأدبي مجال من أصح المجالات لامتحان هذه الناحية ، فهو تخصص دقيق من تخصصات الدرس الأدبي الحديث ، وهو محتاج - لكي ينهض فيلحق بمثيله في آداب الأمم المتقدمة - إلى نواح من التحرير والضبط تقع اللغة في مقدمتها .

إنه لمما يسترعى النظر في تراثنا النقدي القديم حرصه الشديد على تحديد مجاله ، وضبط مفاهيمه ، والنص على أنواع المؤهلات اللازمة التي تميز العاملين فيه وتقربه من أنواع المهارات الفنية الأخرى ، والنظر إليه بصفته فرعا من فروع التخصص لا يلتبس بغيره . ولا يسع المرء إلا أن يقرر في دهشة أن هذا الإحساس الذي كان واضحا منذ محمد بن سلام الجمحي ؛ منذ ما يربو على أحد عشر قرنا من الزمان لم يصبح حقيقة ثابتة في نفوس الناس حتى هذه اللحظة ؛ فالنقد الأدبي لا يزال معناه متميعا غامضا - حتى من قبل رجاله أنفسهم - ولا تزال القضايا اللصيقة به - وفي مقدمتها قضية اللغة - محتاجة إلى إعادة النظر مرة بعد مرة .

يقول ابن سلام :

« وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات : منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان »

وينبغي ألا نستاء من إلحاق النقد الأدبي بالحِرف ؛ فقد كان معنى كلمة الشاعر عند الإغريق « الصانع » ، وكان لهذا المفهوم لديهم أثره الفعال في وصل الشعر بالحياة على نحو من « المحاكاة » الفعالة التي لا تتوقف عند تصوير الأشياء باعتبار ما هي كائنة عليه ، بل تتجاوز ذلك إلى تصويرها باعتبار ما ينبغي أن تكون .

أما النقد العربي فيعاني من مشكلات عدة ، أولاها بالتناول على الإطلاق ما يتصل منها بلغته . ولغة النقد العربي الحديث موضوع طويل ومتشعب ، ولكن ما يمكن ملاحظته دون تردد أن نوع اللغة التي استخدمها هذا النقد منذ بداية النهضة أسهم - ولا يزال يسهم - في توسيع الهوة بينه وبين ما يجب أن يتوافر له من الموضوعية ، والدقة ، والانضباط

ومن الواضح أن فروعا أخرى من « الإنسانيات » - كالفلسفة وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الاجتماع - قد أحرزت تقدما ملحوظا في تطوير أدوات التعبير لديها ، وفي ضبط وتحديد مفهوم المصطلحات التي تستخدمها . وكان هذا كسبا ميز تلك الفروع ، ووضح حدودها ، واقترب بها من الموضوعية المنشودة ، في حين ظل النقد الأدبي لدينا

تتعامل - فى الجانب الأكبر منه - بلغة فضفاضة يعوزها الطابع العلمى ؛ لغة قد تصلح وسيلة لاختبار القدرة على نوع معين من التعبير بصفته هدفا فى ذاته ، ولكنها لا تصلح وسيلة لتوصيل الحقائق العلمية الموضوعية . وقد ساعد هذا النوع من التعبير على فصل النقد الأدبى عن المد الحضارى نحو الموضوعية ، كما ساعد على أن يصبح النقد مطية ذلولا يتحول إليه كل من أخفق فى فرع من فروع المعرفة الأخرى . وصدقت كلمة الآمدى فى « الموازنة » : ثم إن العلم بالشعر قد خص بأن يدعيه كل أحد ، وأن يتعاطاه من ليس من أهله ، فلم لا يدعى أحد هؤلاء المعرفة بالعين والوَرِق والخيل والسلاح والرقيق والبز والطيب وأنواعه ؟»

وهذه اللغة الإنشائية غير العلمية التى هى إحدى علل النقد الأدبى لدينا تأخذ أحد مظهرين : مظهر تقليدى لا يفرق بين اللغة باعتبارها وسيلة موضوعية للتعبير ، وبين اللغة باعتبارها مظهراً لإظهار البراعة اللفظية . ويبدو هذا المظهر واضحا عند من ترتب لديهم وسيلة التعبير عن طريق حفظ القوالب اللغوية التقليدية ، ونشئوا على التفكير فى اللغة على أنها مجموعة من الأنماط الأسلوبية لا وسيلة اتصال حية .

أما المظهر الثانى فيتجلى فى الجرى الأعمى وراء « الحديث » ، والولوع باستخدام المصطلحات الغائمة والكلمات المترجمة على نحو عشوائى . ويكثر هذا عند هواة الثقافة الأوربية .

وعندى أن المظهر الأخير أشد خطورة على النقد ، وأشد تعويقا له من المظهر الأول ؛ ذلك لأننا فى المظهر الأول نواجه إنسانا صادقا مع نفسه - فى أغلب الأحوال - يعبر بالطريقة التى يعرفها ، ويثق فى أنها الطريقة الملائمة للتعبير . أما فى المظهر الثانى ، فنحن أمام إنسان يحاول أن يوهمنا - عن طريق الخداع - بأنه قد استقى الشىء من مصادره الأصلية الحديثة ، وأنه على علم بما لا يعلمه غيره من مفاهيم ومصطلحات . وفى هذا نوع من تخريب الأذهان من شأنه أن يحجب الرؤية الصحيحة عن الناس ، وهو - من ثم - يسهم بالقطع فى تخلف النقد الأدبى وتعويق نموه .

لم ينجح النقد العربى الحديث حتى يومنا هذا فى تطوير أدواته التعبيرية ، وفى تحديد لغة خاصة به . ولا أعنى باللغة الخاصة للنقد الأدبى أن تصبح له لغة رمزية كلغة المعادلات الرياضية أو الكيميائية ، ولكننى أعنى أن يسيطر على مصطلحاته ويحدد مفاهيمها ، فيصبح واضحا أن هذه اللغة - بهذه المفاهيم وتلك المصطلحات - هى لغة النقد الأدبى التى تحقق له أكبر قدر من الفاعلية العملية ، وتميزه - فى الوقت ذاته - عما عداه من فروع المعرفة . وبهذا المستوى اللغوى وحده يمكن أن يكتسب النقد الأدبى نوعا من الاحترام الذى اكتسبته فروع أخرى فى انضباطها وموضوعيتها . وليس لنا أن نخشى على النقد الأدبى - إذا أصبحت لغته منضبطة إلى هذا الحد - أن يصبح هو نفسه علما ؛ فمادته الأولى التى يتعامل معها - وهى الأدب الإبداعى - تحميه من هذا الخطر فى كل الأحوال .

ومما يتصل باضطراب لغة النقد الأدبى وتطورها أنه لم يحقق إنجازا يعتد به فى تحرير المصطلح النقدى وضبطه . والمصطلحات - فى كل فرع من فروع المعرفة - ثروة لغوية متطورة عن اللغة العامة ومستخدمة بمعنى خاص فى فرع خاص ، وذلك يكسبها أهمية عامة حين تنسب إلى اللغة العامة ، وأهمية خاصة حين تنسب إلى ذلك الفرع الخاص . وليس لدينا - للحق - فكرة دقيقة تاريخية عن معانى المصطلحات النقدية الموروثة ، ولا نجحنا - من ناحية أخرى - فى الاتفاق على إيجاد مصطلحات فى لغتنا الحديثة تناظر مصطلحات النقد الأجنبى الحديث .

ويمكن أن يتضح الاضطراب الكامل فى ذهن القراء من الأسئلة المتكررة التى يواجه بها الإنسان من الطلاب عن الفروق بين كلمات تستخدمها اللغة العربية مثل « الرومانتيكية » و « الرومانطيقية » و « الرومانسية » و « الابتداعية » ، وهى كلها مستخدمة فى مقابل مصطلح Romanticism أو الفرق بين « مسرح العبث » ومسرح اللامعقول » فى مقابل مصطلح Theatre & Absurd أو ن الفرق بين « تيار الوعى » و « تيار الشعور » فى مقابل صطلح Stream of Consciousnes وقد وصل البعض ترجمة هذا المصطلح حدا جعله « تيار اللاشعور » فعكس معناه تماما . وحتى المصطلحات الشائعة لا تزال تلقى فى ترجمتها إلى اللغة العربية اضطرابا بينا ، وخذ مثلا مصطلح Novel الذى لا يزال مترددا بين « الرواية » و « القصة » و « القصة الطويلة » الخ . أما الموقف الأحدث

فى ترجمة المصطلحات فقد تجاوز الاضطراب إلى « الإلغاز » مما جعل كثيرا مما يكتب الآن باسم النقد الأدبى مثيرا للسخرية ومثيرا للإشفاق !

كل ذلك يدل على أننا فى الوقت الذى نشتغل فيه بأحدث القضايا النقدية وأدقها نغفل حقيقة أولية هى أن تحديد المصطلحات والاتفاق على مفاهيمها ينبغى أن يكون البداية الصحيحة .

وتتوه الحقيقة فى كثير من القضايا المثارة نتيجة لهذا الاختلاط فى مصطلحات النقد الأدبى ، ومن ثم فى لغته ، وذلك لأن تناول المسائل يتم على أساس مفاهيم متباينة ، مما يجعل تقريب وجهات النظر أمرا صعبا غاية الصعوبة .

وثمة نقطة مثيرة تتصل بلغة النقد العربى الحديث ، وتحولها عن مسارها الطبيعى وهى القفز من « العمل إلى « صاحبه » ، وتحويل النقد من ملاحظات علمية إلى تجريح . ولا أدرى السر فى شيوع ظاهرة « السباب » فى مجال « النقد » أكثر من شيوعها فى أى مجال آخر ! ألأنها الرواسب التى أحاطت بالكلمة منذ البداية والتى جعلتنا عاجزين عن الإفلات من أسر الإيحاءات اللصيقة بها بدءا من الولوع بإصدار أحكام « الجودة » أو « الرداءة » وانتهاء « بالشىّ على السفود » ؟

ولهذه الظاهرة آثار أخلاقية بعيدة المدى ، ولا يملك الإنسان إلا أن يشير بأسف إلى عدد المرات التى تحولت فيها الكتابة فى النقد الأدبى إلى محض شتائم يحاسب عليها القانون ، ولكن الإشارة المتكررة ينبغى أن تكون إلى أثر هذه الظاهرة فى تشويه لغة النقد الأدبى ، والوقوف - من ثم - حجر عثرة فى طريق تقدمه نحو الموضوعية المنشودة .

ومما يؤسف له أن تاريخ ظاهرة السباب هذه صاحب النهضة النقدية الحديثة ، واستمر معها ، فهو موجود فى كتاب « على السفود » المنشور فى سنة ١٩٢٩ ، وفى كتاب « رسائل النقد » المنشور سنة ١٩٣٧ . وقد سجل محمد مندور فى كتابه « الميزان الجديد » المنشور سنة ١٩٤٤ ، ما وجه إليه من شتائم شخصية باسم النقد الأدبى ، وهو - فوق ذلك - أصبح مغريا بالتناول من قبل طائفة من مؤرخى النقد ، فحلّ تبويب النقد إلى معارك محل تبويبه إلى قضايا موضوعية ، بل وصل الحال إلى درجة أصبح فيها وجود هذه المعارك دلالة الازدهار ، وعدم وجودها دليل الركود .

ومن المؤسف أن يصل الحال بلغة النقد الأدبى فى أحيان كثيرة إلى حد المهاترات التى لا تقف عند حد ، والتى تصل أحيانا حد الاتهام بضعف الوطنية ، وضعف العقيدة ، واستعداء الرأى العام ، واستعداء السلطات ؛ كل هذا باسم النقد الأدبى ! . ومن الملاحظ أن المناقشة - التى غالبا ما تبدأ فى صلب الموضوع - تنتقل بسرعة مذهلة من القضية إلى الشخص ، ومن الشخص إلى نيته وسلوكه ، فى ماضيه وحاضره ، مستخدمة التصريح آنا ، والتلميح آنا ، والغمز واللمز آنا ، وتجاوز الحدود النقدية فى جميع الأحوال .

إن لغة النقد الحديث محتاجة إلى تصفية فورية تبدأ من إسقاط كل التعليقات التى تحوم حول النصوص ، ولا تتناولها بالتحليل من داخل نسيجها ، يستوى فى ذلك أن تكون هذه التعليقات من باب اللغة الإنشائية الفارغة التى تقول كثيرا ولا تقول شيئا - والتى يمكن أن نلتقط لها مثالا عشوائيا فى الكلام التالى الذى يتكلم عن أحمد حسن الزيات .

« فهو صاحب علم وإحساس وذوق وقلم ، تقبس من مواهب صافية ، وثقافة أصيلة ، تمتد جذورها إلى ذلك الفيض القديم ، وترفرف أفنانها فى أجواء الحرية والانطلاق لتتلقى نسمات الشرق المادية ، ونسمات الغرب العاتية ، وتكون من كل أولئك مزاجا خاصا ، وهو مزاج الأديب العالم ، أو العالم الأديب . قرأ الناس ذلك فيما ترجم وفيما ألف ، كما قرأوه فى « رسالته » التى أحيا بها الثقافة والفن والأدب فى بلاد الضاد ، وصار زعيم مدرسة ، وصاحب أسلوب ممتاز بين الأساليب الأدبية فى عصرنا » .

أو أن تكون مماحكات من النوع الآخر الذى يوهم بأنه يستقى أحدث ما فى النقد الأدبى من مصادره من مثل :

« هكذا تؤسس القصيدة أنساقها ، لكنها تتعامل معها بحيوية عميقة فلا تسمح للإنسان بالتجمد على صورة واحدة . بل تحقق شرطا جوهريا هو انحلال النسق عند مفصل حيوى فى نمو القصيدة ، مدخلة التنوع على

النسق ، ومداخلة بين الأنساق . بيد أنها رغم ذلك تظل قادرة على بلورة الأنساق فى أطر محددة بحيث تنشأ من علاقتها المكانية فى القصيدة بنية متوترة يضىء كل طرف منها الطرف الآخر . . . وتكون فاعلية التضاد إضاءة حركة الإطار المتكررة . . للحدث المركزى بكل ما فيه من فرادة وتوتر ، وتعميق حيويته وإبراز الهوة بين وجود إبراهيم اليومى ووجوده الخارق ، بين الزمن وبين اللحظة ، بين عطاء الآخر والموت من أجله »

وهى محتاجة إلى تصفية أيضا من حيث معجمها ، وفى كل حالة تنحرف فيه من العمل إلى صاحبه ، أو من التحليل والتقييم إلى الغمز والتجريح ، ينبغى أن يكون ثمة رأى عام نقدى قوى يسقط مثل هذه اللغة فى الحال .

إن تباين حال النقد أمر خطر ، ودخول كل من « هب ودب » فيه أمر خطر ، ووصف العمل الواحد بأوصاف متناقضة دليل على أننا لم نبن للنقد بعد قاعدة يقف عليها ، وخضوعه لكل المستخدمات ليس دليلا على مرونته بمقدار ما هو دليل على فقدانه صلابته ، وتراوح لغته بين الإنشائية الضحلة والإشارية الملغزة دليل على تدنى درجة نضجه . وليس المقصود بالطبع أن تتوحد زوايا النظر فيه ، أو تصبح لغته «اكليشيهات» ، وإنما المقصود فحسب أن يكون له كيان .

القاهرة : محمود الربيعى

فى أعدادنا القادمة . . تقرأ هذه الدراسات

- محمود بقشيش — هندسة العفوى ومنطقية التلقائى
- ضرب استراليا (رواية يوغوسلافية) — شاكر عبد الحميد
- المتغير الجمالى فى القصة القصيرة المعاصرة — د. جمال الدين سيد محمد
- محاولة اقتراب أولى من قصيدة جديدة للبياتى — د. حلمى بدير
- من مظاهر الحداثة فى الأدب:الغموض فى الشعر — د. بدرومارتينيث مونتابث
- الحداثة فى شعر أحمد حجازى — د. محمد الهادى الطرابلسى
- الدراما العربية المعاصرة — ياورسلاف استيتكيفتش
- أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء — حسين عطية
- البطل المعاصر فى الرواية المصرية (متابعات) — د. شفيع السيد
- بيت قصير القامة — رمضان بسطاويسى

السيد الهيان

إرفنج هــاو

فكرة الحديث في الأدب والفنون

ترجمة: د. جابر عصفور

مفتتح :

ينطوى تقديم «الحداثة الأوربية» على سبل متعددة . من هذه السبل «الدراسات» المتكاملة التى تحاول أن تقتنص العناصر المميّزة لهذه الحداثة ، عبر مناهج نقدية متعددة ، وإجراءات تطبيقية متباينة - من منظور التعميم الذى يتجاوز الأدب إلى الفنون ، أو منظور التخصيص الذى يركز على الحداثة الأدبية فى مجملها ، أو حداثة نوع بعينه من أنواع الأدب . ومن هذه السبل ، أيضا ، «المختارات» الإبداعية والنظرية ، والأولى تركز على الأعمال الإبداعية التى تحدد الممارسة ، والثانية تركز على الوثائق النظرية التى تحدد المفاهيم .

وينتمى كتاب إرفنج هاو Irving How عن «فكرة الحديث فى الأدب والفنون» (صدر عام ١٩٦٧) إلى هذا النوع الأخير ، فالكتاب مجموعة من المختارات ، تضم طائفة خصبة من الكتابات النظرية عن الحداثة ، من وجهة نظر من يمثلونها ، أو يدافعون عنها ، أو يحللونها ، مبدعين وفلاسفة ونقاد على السواء . وتتصدر «المختارات» دراسة يحاول بها إرفنج هاو أن يحدد الأبعاد المراوغة لفكرة «الحديث» . ورغم تركيز الدراسة على الأدب . ورغم منحاها العام الذى يتناسب فيه منهجها مع اهتمامات صاحبها ، ورغم فرار إرفنج هـاو من معالجة بعض المشكلات الحاسمة - رغم ذلك كله فالدراسة تقدّم مدخلا تعليميا ، طيبا ، للقارىء الذى يود أن يفهم «فكرة الحديث» بمعناها الغربى ، فى جانب مهم من جوانبها . وفى ذلك ، وحده ، ما يبرر الترجمة .

ينطوى استخدام التصنيفات التاريخية ، من مثل «عصر ملتون» أو «الحقبة الرومانسية» ، على واحدة من أصعب المشكلات وأكثرها إثارة للانتباه ، فى دراسة الأدب . ذلك لأننا ننخدع بما اعتدناه من تجسيد لمفاهيمنا ، فنفترض - بسهولة بالغة - أن «عصر ملتن» أو «الحقبة الرومانسية» ليست مجرد مصطلحات تعين على التخاطب ، بل موضوعات تاريخية ، لها وجودها الخارجي المستقل بذاته . ويظهر نوع من رد الفعل الصحى ، ليحطّم أوثان هذه العادة ، على نحو ما يفعل الأستاذ لفجوى A.O.Lovejoy حين يرينا أن هذه التصنيفات التاريخية بعيدة كل البعد عن التحديد ، وأن الأسلوب الموحّد ، أو الحساسية التى يُفترض أن تشير إليها هذه التصنيفات ، ليست سوى مجموعة من المتناقضات . ويقول لفجوى ، فى مقاله الشهير ، عن «تمييز الرومنسيات» : «إن كلمة (رومانسى) تعنى أشياء كثيرة جدا ، إلى درجة أنها لم تعد تعنى شيئا بذاتها ، وتوقفت عن أداء وظيفة العلامة اللغوية» .

ويمضى لفجوى ، بعد ذلك ، ليعرض التنوع المحيّر للأفكار والعواطف التى تلتصق بالمصطلح «رومانسى» ، وذلك لكى يقنعنا بضرورة الحذر أو التواضع ، على الأقل ، فى استخدام هذا المصطلح وأمثاله .

ومع ذلك ، فليس هناك ما يؤكد أن لفجوى قد حطّم وثن هذا المصطلح تحطيما تاما ، أو أن العلاج الذى يقدمه علاج ناجع ، فى مواجهة المصاعب التى تنطوى عليها هذه الدراسة ، خصوصا حين يقول إن علينا أن نتوقف عن الحديث عن الرومانسية لنتحدث عن رومانسيات متعددة تتميز تميزاً حاسماً ؛ ذلك لأن السؤال سيظل باقياً : لماذا تراكم حول مصطلح الرومانسية ، تاريخياً ، هذا الجماع الوفير من الترابطات الدلالية ؟ هل كان ذلك مجرد نتيجة لنوع من عدم الدقة اللغوية فى الاستخدام ؟ أم أن هناك وحدة جامعة تنطوى على اتجاهات حتمية ، تصل بين هذا الجماع الوفير من الرومانسيات ؟ ولو كانت الإجابة عن السؤال الأخير بالنفى فإن نهج لفجوى ، فى مقاربة الموضوع ، يبدو كما لو كان يضاعف الصعوبة التى بدأ منها . ومن الأفضل ، عندئذ ، أن يكون لكل اتجاه من الاتجاهات الأدبية التى يميزها باسم الرومانسيات عنوانا مستقلا أو تسمية متميزة عن الرومانسيات نفسها .

إن التعقيد والنمط فى المشكلات التاريخية أمر يصعب مواجهته بمجرد تنظيم لغوى . وقد يزداد التحليل ارتباطاً مع وفرة الرومانسيات ، أو استبدال تسمية الرومانسيات بالرومانسية ، على نحو يفوق صعوبة ما نعانيه فى تحليل رومانسية واحدة . وهناك خطر آخر يتمثل فى أن نهاية هذا النهج قد تفضى إلى نزعة اسمية ، تختفى معها

التصنيفات الموضوعية (التيمية) والتاريخية ، ليصبح التاريخ الأدبي - إذا تبقى منه شيء - مجرد خلط يتنقل من كاتب منعزل إلى كاتب منعزل آخر .

ولذلك فقد آثرت أن أخاطر بالسير في اتجاه يخالف تحذير لفجوى ، في جمع هذه المختارات عن الحداثة الأدبية ، وتقديم جانب من وجهة نظري فيها . وفي الوقت نفسه ، أناقش الحركة الأدبية أو الحقبة التي أطلق عليها «الحداثة» ، مدركا أن مصطلح «الحداثة» نفسه مصطلح مراوغ ، متقلب ، ينطوي تحديده على صعوبة بالغة التعقيد . وأعترف ، ابتداءً ، أن العناصر الوصفية التي أعزوها إلى هذه الحركة يتصادم بعضها مع البعض الآخر ؛ فمن الصعب القول إن كاتباً بعينه ، أو بعضاً من نتاج كاتب ، يندرج تحت عنوان الحداثة . ومع ذلك فهناك قيمة تنطوي عليها هذه المصاعب ؛ إذ أنها تشير إلى تعقيدات آسرة في موضوعنا .

ولن أحاول أن أصوغ أطروحة محكمة لما يمكن أن تكون عليه الحداثة ، فليس في ذهني شيء من هذا القبيل ، فضلا عن أني لا أومن بجدواه وما سوف أطرحه ليس سوى رقع وأجزاء أو سلسلة من الملاحظات ، مع أفكار من الكتّاب أنفسهم ، أعوّل عليها متحمسا ، خصوصاً الكتّاب الذين تشملهم هذه المختارات ولأن الحداثة موضوع لصيق بنا في الزمن ، ولعله لا يزال حيا في وقتنا هذا ، فمن المهم أن لا نكون «محددين» التحديد الصارم الذي ترفضه طبيعة الأشياء ، والأهم أن نحافظ على حركة الأفكار وحيوية الموضوع .

(١)

لدينا نوع متميز من الأدب ، في الأعوام المائة الماضية ، نطلق عليه الأدب «الحديث» ونميزه عن «الأدب المعاصر» . و «المعاصر» مصطلح يشير إلى مجرد الزمن أما «الحديث» فيشير إلى الأسلوب والحساسية . و «المعاصرة» مصطلح محايد الإشارة أما «الحداثة» فمصطلح ينطوي على وضع نقدي وحكم معا . ويبدو الأدب الحديث كما لو كان يقترب الآن ، من نهايته ، ولكننا لسنا على يقين من ذلك ، لأن هناك نقادا يؤكدون أن الحقبة الحديثة لا يمكن أن تصل إلى نهايتها ، بطبيعة مجتمعنا نفسه .

وأول ما يميز الأدب الذي يسمى حديثا هو صعوبة فهمه كأن صعوبة الفهم العلامة الأولى للحداثة . وبالقدر نفسه ، يبدو الكاتب الحديث متأبيا على الإذعان ، ولا سبيل إلى تقبله عند الحراس الجامدين للثقافة . إنه يعمل في أشكال غير مألوفة ؛ ويختار موضوعات تربك المتلقي ، وتهدد مشاعره الهادئة المطمئنة . ويستثير هذا الكاتب النقاد التقليديين إزاء تشبيهات من قبيل «كريه» ، و «حلقة» أو «شلة» ، و «انحطاطي» .

ومن الضروري تحديد «الحديث» على أساس ما ليس منه ، ذلك لأن الحديث تجسيد لهجوم ضمني ونفي شامل . ان الكتّاب الحديثين يبدأون العمل ، في لحظة تتميز فيها الثقافة بأسلوب سائد في الادراك والشعور ، وتتشكل حداثتهم من خلال تمردهم على هذا الأسلوب السائد ، بوصفها تمردا حادا على النظام الرسمي . ولكن الحداثة لا تستبدل بالأسلوب السائد الرسمي الذي تتمرد عليه أسلوبا رسميا آخر ، لأنها تتنكر لنفسها لو فعلت ، فتتوقف عن أن تكون حديثة . ولذلك تطرح الحداثة نفسها بوصفها إشكالاً يتأبى على الحل ، نظريا ، ولكنه يقود إلى إبداع شكلي وجدلية خصبة ، تطبيقا . ويتمثل هذا الاشكال في أن الحداثة تصارع إلى الأبد ، ولكنها لا تنتصر قط ، بل إن عليها أن تصارع حتى نَفَسها ، بعد فترة ، لكي لا تنتصر .

وليست الحداثة في حاجة إلى أن تصل إلى نهاية قط ؛ أو - على الأقل - نحن لا نعرف كيف يمكن لها أن تصل إلى نهايتها . وتاريخ الحقب الأدبية السابقة مفيد ، ولكنه ليس حاسما تماما في هذا المجال ، ذلك لأن الحداثة حالة من الجدة الفارقة ، في تطور الثقافة الغربية ، رغم من نقابلهم من الممهدين لها في الماضي . وما نعرفه - على أي حال - أن الحداثة يمكن أن تتخلق من أيام الانهاك ، فتظهر بوصفها زمانا دالا ، وعلامة على سبل جديدة من الانعتاق .

وعند نقاط بعينها من تطور الثقافة ، هي عادة نقاط الروع والقلق ، يتحدى الكتّاب متلقيهم ، ليس على أساس قرار أو لزوة ، ولكن نتيجة ضرورة أخلاقية ونفسية ، عميقة ملحّة . وقد لا يكون هؤلاء الكتاب على وعيٍ بأنهم يتحدون الفرضيات الحاسمة لزمانهم ، ولكن أثرهم ثوريّ . وبمجرد أن يتعرف النقاد والمتلقون المتعاطفون هذا الأثر تنبثق «الطليعة» ، بوصفها مجموعة تنطوي على وعي ذاتي وقدرة على القتال . يقول بول جودمان :

> .. « هناك تلك الأعمال التي يرفضها المتلقون ساخطين ، مطلقين عليها صفات من قبيل : فن غير أصيل ، إهانة ، اعتداء صارخ ، طاعون ، وباء ، معاظلة تتأبى على الفهم ... وما يجبر في هذه الأعمال أنها ليست أجزاء منفصلة ، وإنما هي نتاج لفنانين يثابرون مثابرة ملحّة في انتاجها ، وجانب من مدارس يمثلها فنانون «غير أصلاء» . ماذا يفعل هؤلاء ؟! إن شعور المتلقي يعبر عن نفسه ، في هذه الحالة ، وهو دائما يعبر عن نفسه ، فيعلن المتلقي أن هناك اعتداء ، تأبيا عنيدا ، تجريبا ، ومع ذلك فإن حكم المتلقي خاطيء ، وهو خاطيء غالبا ، لأن هذا الذي يعلن عنه فن أصيل » .

لماذا ينشأ هذا الخلاف ؟ لأن الكاتب الحديث لم يعد قادرا على تقبل دعاوى العالم . وإذا حاول أن يذعن إلى أعراف المتلقين وجد لفسه محبطا منتهكا . وتبدو الأخلاق المعتادة زائفة ، وكذلك الذوق والتسامح المتكلف ، والتقاليد ، والقيود المرهقة . ويغدو التمرد شرط وجود الكاتب بوصفه كاتبا . ليس مجرد التمرد للتمرد ، أو حتى التمرد على تقبل بعض الآراء أحيانا ، بل التمرد على الطرائق المقبولة ، بوصفها الطرائق التي تحدّد عمل الكاتب .

وسرعان ما تتعلم الثقافة الحديثة أن تحترم ، وترعى حتى علامات انقسامها وانفصالها . ذلك لأنها ترى في الشك شكلا من أشكال

العافية ، وتفتش عن الأعراف الأخلاقية الجديدة ، خلال رحلات سرية ، وتجارب فى الإحساس ، وتعطيل ساخر للقيم المقبولة . وتطبع بحروف حمراء على جواز سفر حكمة الأجيال : غير قابل للنقل . إنها ترعى «تعاطفا مع الهاوية» كما يقول توماس مان ، وتجرد الإنسان من أنظمته فى العقيدة ومن دعاواه المثالية ، لتقترح الأسلوب الحديث المتفرد للخلاص : الخلاص بواسطة الذات ، والخلاص منها ، والخلاص فى سبيلها . ويبدو الموضوع المُدْرَك ، فى الثقافة الحديثة ، دائما ، كما لو كانت الذات المُدْرِكة تستوعبه ، فيقترب فعل الإدراك من الهوة الخطرة للتعالى على مادة الواقع . أنا أرى فأنا أكون .

وتصبح الذاتية شرطا للنظرة الحديثة ، فى مراحلها الباكرة ، عندما لا تؤرقها علاقة البنوة التى تصلها بالشعراء الرومانسيين ، فتعلن الحداثة عن نفسها ، بوصفها تضخما للذات ، تساميا ، طقسا يعربد فى الموضوع والحدث ، باسم الحيوية الذاتية وفى المراحل الوسطى من الحداثة ، تبدأ الذات فى الارتداد عن الخارج ، وتتأمل كما لو كانت جسد العالم ، لكى تدفق فى تأمل فعاليتها (ديناميتها) الداخلية : الحرية ، وقوة الدوافع القاهرة ، والنزوات . وفى المراحل المتأخرة من الحداثة ، تفرغ الذات ما فيها ، مشمئزة من ضجر الفردية والربح النفسى - السيكولوجى . (ويمثل هذه المراحل ثلاثة كتاب : وولت ويتمان ، وفرجينيا وولف وبيكيت) . ولذلك تشارف الحداثة - بل تنفذ داخل - حدود «الأنانة» لتؤكد أن لا شىء سوى الأنا ، تلك الحدود التى عبّر عنها جو كفرد بن عندما قال :

> وليس هناك واقع خارجى ، إذ لا وجود لشىء سوى الوعى الانسانى ، يبنى دائما ، يعدّل ، يعيد بناء عوالم جديدة من خلقنا الخاص»

وبالقدر نفسه ، يندس حس متطرف بمأزق تاريخى ، فى هذه الذاتية المتطرفة ، ويظهر تسليم بأن شيئا فريدا يميّز تجربة عصرنا ، كأنه جائحة لم يسبق لها مثيل ؛ فيتحدث الروائى الألمانى هرمان هسه عن «جيل سقط بأكمله بين عصرين ، وطرازين من الحياة ، بكل ما ترتب على ذلك من فقد القدرة على فهم النفس ، فلا قواعد لهذا الجيل ، أو أمن ، أو إذعان بسيط ، والمهم فى ذلك كله : انعدام الإذعان البسيط » .

وسواء صح ذلك أو لم يصح ، من وجهة نظرنا ، فالأهم أن الكتاب والفنانين الحديثين - من أمثال جويس ، وكافكا ، وبيكاسو ، وشوينبرج - يتحركون ، ضمنا ، على أساس من صحة ذلك . إن الحساسية المحدثة تضع سدا ، إن لم يكن نهاية للتاريخ ، فيغدو التاريخ طريق رؤيا مسدودا ، لابد معه من إعادة النظر فى الغايات الدينية (التيليولوجية) والتقدم المدنى على السواء ، أو هجرها كأنها أشياء بالية . ويقع الإنسان فى شرك واختر لنفسك ما تشاء من الشراك - الجماعة ، والآلة ، والمدينة ، وفقدان الإيمان ، وضياع الأمل فى حياة بلا هدف داخلى أو غاية مطلقة ؛ فكل هذه الشراك تبدو كما لو كانت تتداخ فى خيالنا ، الآن ، فى هذا التاريخ المتأخر ، لتصبح شركا واحدا .

«لقد تغيرت الطبيعة الإنسانية فى ديسمبر ١٩١٠ وما حوله» .

ذلك ما قالته : فرجينيا وولف . ولقد كانت تعنى بهذه المبالغة الحية أن هناك انقطاعا مخيفا بين : الماضى التقليدى والحاضر المهتز ، وأن خط التاريخ قد انحنى ، أو لعله انكسر ولذلك يتحرك الأدب الحديث على أساس من فرض ضمنى مؤداه أن الطبيعة الإنسانية قد تغيّرت ، لعقود خلت بالقطع ، تسبق التاريخ الذى حددته فرجينيا وولف . ويذهب ستيفن سبندر إلى أن تغير الطبيعة قد غير الظروف التى نعيشها تغيرا جذريا ، فأصبح البشر يتصرفون على هذا الأساس

ويمضى ستيفن سبندر بهذه الفكرة ليقدّم تمييزا عميقا بين «الأنا الفولتيرية» للكتاب المعاصرين و «أنا» الكتاب الحديثين :

> «إن الأنا الفولتيرية» - عند كل من شو وويلز وغيرهما - تمارس فعلها على الأحداث . أما «الأنا الحديثة» لرامبو وجويس وبروست وبدوفروك إليوت فتمارس فعلها بواسطة الأحداث . . . تؤمن الذوات الفولتيرية بأنها توجّه قوى العالم المحيط ، فتنقله من مجالات الشر إلى مجالات أفضل ، من خلال ممارسة الذكاء الاجتماعى - أو الثقافى - الأعلى للعبقرية الخلاقة للكاتب الفنى . أما الحديثون فيؤمنون بأنهم - عندما يسمحون للحساسية أن تمارس فعلها ، بواسطة التجربة الحديثة ، كلون من المعاناة - ينتجون لغة الفن الحديث وأشكاله ، بوصفها نتاجا لعمليات لاواعية فى جانب منها ، وممارسة لوعى نقدى فى جانبها الآخر .

والنتائج التى تترتب على ذلك لافتة . هناك فصل وحدة التقاليد وكسر استمرار الثقافة الغربية ، إلى درجة لا تفيد معها اللياقة القديمة للثقافة فى تحديد حاضرها . وهناك فك الروابط التى تصل بين الثقافة ومؤسسات المجتمع عبر القرون ، بطريقة أو بأخرى . ولا ينتهك أعداء الفن والأدب حدودهما فحسب ، بل يعتدى كلاهما على رَغَد Gemitlichkiet الاستقلال القديم للتوازنات الكلاسية وحلول الماضى . وتحارب الثقافة نفسها بنفسها ، لتحرر هدفها فى جانب ، وتكف - فى الجانب الآخر - عن السعى وراء الكمال والصفاء اللذين تنتسب إليهما أعمال كأعمال جوته . ويتمزق الموقف بين نقيضين : الاستخفاف العنيف بالثقافة (رامبو) وما يشبه الإيمان الدينى بها (جيمس جويس) .

ويواجه المرء اندفاعا عنيفا ، فى كثير من الأدب الحديث ، فى التعامل مع جهاز المعرفة كله ، وانتهاكا لقيود العقلانية . ويبدو العقل نفسه كما لو كان عدوا للقوى الإنسانية الحيوية وتحرر الثقافة من سطوة وهمها فتمل دقتها المتناهية . وتتجلى رغبة حادة فى تحطيم الاحتشام البرجوازى ، والتحفظ الثقافى ، سعيا وراء شكل لخطاب ذاتى مطلق ، يتجرد فيه الأدب من الشكليات ، ويعرى للكشف . ويوضع المرفوض والمرغوب معا ، الشكليات المهجورة والكشف الموجع ، موضع الصدارة ، فى أعمال توماس مان .

ولكن إذا كان هناك دافع رئيسى ، فى الأدب الحديث ، يتصل بالاشمئزاز الذى يخصّ بفكرة الثقافة ، فإن هناك دافعا آخر ، ينطوى الكاتب معه على طموح هائل ، ليس هو إعادة صنع العالم (الذى صار ينظر اليه الكاتب بوصفه عالما غريبا ، حرونا ، لا أمل

فيه) بل إعادة ابتداع لغة الواقع . لقد اقتبست من قبل عبارة جوكفرد بن عن أنه «لا يوجد سوى الوعى الإنسانى . . . يعيد بناء عوالم جديدة من خلقنا الخاص» . ولقد قال الرسام بول كلى ، ذات مرّة ، فى نبرة مماثلة ، إنه لا يرغب فى «أن يعكس المنظور ، بل أن يصنعه» . وكتب بودلير يقول : «إن العالم المنظور كله ليس سوى مجموعة من الصور والعلامات التى يمنحها الخيال مكانا وقيمة نسبية . . .» . قد نقرأ - فى هذه الملاحظة - شيئا يشبه ما عند الشاعر الرومانسى ، أو حتى ما يمكن أن نقابله عند ترانسند تالى الأمريكى، ولكن هذه الملاحظة لها مغزاها فى سياق تجربة بودلير الشاعر ، تلك التجربة التى جعلته يقول : «إن كل انسان يرفض شروط الحياة يبيع روحه» . ولذلك تبدو الملاحظة تقريرا لرغبة فى خلق ، أو ربما إعادة خلق ، أسس الوجود نفسها ، خلال ثورة دائمة فى الحساسية والأسلوب ، يصل بها الفن إلى مستوى السحر الأبيض (أو لعله ، يأمل فى السحر الأسود) . وقد يعد محللو النفس العقلانيون هذا الطموح إشباعا بديلا لنوع من اليأس ، أو قناعا فخيا ، يخفى ضعفا داخليا ، ولكن هذا الطموح كان أساس المهمة التى انطوت عليها الشخصيات العظيمة للحداثة الأوربية .

وعندئذ ، نصل إلى أشكال أخرى من إشكالات الحداثة . قد يتأبى على الحل ، نظرا ، ولكنه يقود إلى إبداع بارز ، تطبيقا وفعلا . ويتمثل هذا الإشكال فى هجوم الناقد الماركسى جورج لوكاش على الحداثة ، على أساس أن الحداثة تتخلى عن فكرة التطور التاريخى الصاعد ، عندما تفقد الأمل فى التاريخ الانسانى ، فتلوذ بفكرة سكونية ، عن وضع إنسان كونى ، يتكرر إيقاعه على نحو أبدى ، ذلك على الرغم من أن الحداثة تلتزم تغيرا لا يتوقف عن الحركة ، فى مجالها الخاص ، ولا تفارق التوثب واعادة الخلق . كأن الحداثة فى الوقت التى تؤكد سكون التاريخ (كقاطرة متوقفة ، فى حاضر لافكاك منه ، فيما يقول التعبير الماركسى) تؤكد ضرورة أن يتخذ الفن شكلا فعالا متوثبا متغيرا .

إن الأمر يبدو كما لو كانت «براعة العقل» ، عند هيجل ، قد طُردت من مكانها السامى ، ومعها القوة المحركة للتقدم فى التاريخ ، لتحتجز كلتاهما فى منفى الثقافة . ويتحدث جومبرش E. H. Gombrich عن فلسفات التقدم الإنسانى ، بوصفها منطوية على «عنصر أرسطى راسخ ، وبالقدر نفسه يتجلى التقدم بوصفه تطورا لإمكان كامن ، يتبع مسارا متوقعا ، ليصل إلى ذروة متوقعة» . وتؤمن الصياغات النظرية للحداثة بهذا «التطور لإمكان كامن» فى أدبها ، على أساس أن الحداثة تؤكد أمل النفاذ والتجاوز ، والحاجة الضرورية الدائمة ، والاستعداد القار لوثبة جدلية صوب إبتداع آخر ، يوازى التقدم المحايث الدائم فى حياة الشكل . ولكن الإيمان بالتجاوز والتقدم المحايث لا يعنى الإيمان بمفهوم «التقدّم المتدرّج» ، بل الإيمان بمفهوم «الوثبة» . يضاف إلى ذلك أن «الوثبة» لا تتبع «مسارا متوقعا» ، ولا يمكن أن تصل إلى «ذروة متوقعة» ، لأن فكرة «المتوقّع» - كهدف «الذروة» - لا مجال لها فى الإيمان الحديث بالدهشة وصدق الحساسية والأسلوب . وإذا كان التاريخ يتوقف ، حقا ، فليس ذلك إلا بسبب تباطؤ كتل الجماهير ، واستبداد الآلة ، فيما ترى الصياغات النظرية للحداثة . ولا مفر للثقافة ، والأمر كذلك ، من أن تعمل بوسطها وسيطا محرّضا ، يهيج الحياة ليؤججها .

والشخصية المختارة التى تجسد هذا التحريض ، فتساعد على التقدم ، هى شخصية العبقرى ، المهمد الفذ للبطل الطليعى الخلاّق ، فيما يقول جومبرش . وإذا وجد ، والأمر كذلك ، «خلاف بين العبقرى والجمهور . فاللوم على الجمهور . . . ذلك لأن الالتزام الوحيد للفنان هو اتباع الحقيقة وعبقريته» ، فيما يقول هيجل ، بكلماته التى تكررت أصداؤها عند مئات من النقاد والكتاب ، بل انصار الجمهور ، عبر السنين . وتقترب الحداثة كل القرب من الرومانسية . عند هذه النقطة ، ولكن سرعان ما تكف الحداثة عن الإيمان بوجود «حقيقة» متاحة للعبقرى ، أو الإيمان بما يسمى «التكشف» وتلتزم الحداثة فعالية واحدة ، عندئذ ، تفصلها فصلا حاسما عن الرومانسية ، ذلك لأن الحداثة لا تسعى وراء مطلق ينطوى على غاية ، كالرومانسية ، بل تسعى وراء مطلق لا غاية له ولا نهايات مميّزة .

هكذا تصبح الحداثة فعالية تعلّم السؤال فى الوقت الذى تعلّم عدم الإجابة عنه . وإذا كان الماضى قد كرّس نفسه للإجابة فالحداثة تلتزم السؤال وتمنح نفسها له . وعند هذه النقطة ، يتكشف جوهر الحداثة عن قناعة مؤداها أن السؤال الصحيح ، السؤال الذى يستحق أن يطرح ، لا يمكن - ولا يحتاج إلى - أن يجاب عنه . إذ ليس هذا السؤال بحاجة إلا إلى أن يُطرح ويُطرح ، مرة تلو أخرى ، بطرائق متجددة ، لا نهاية لجدتها . كما لو كانت فكرة السؤال نفسها قد تحولت عن بعدها القديم ، بحيث لا يغدو طرح السؤال مجرد استفهام ، بل طراز قيمة بدهية فى ذاتها ، فنحن نطرح أنفسنا ، ونؤسس أصالتنا ، بالأسئلة التى نسمح لها أن تعذبنا . ويكتب ألبير كامو قائلا : «إن كل أبطال دستويفسكى يسألون أنفسهم عن معنى الحياة ، وهم حديثون فى ذلك : لا يخافون السخرية ، فما يميز الحساسية الحديثة عن الحساسية الكلاسية هو أن الثانية تزدهر مع المشكلات الأخلاقية ، بينما تزدهر الأولى مع المشكلات الميتافيزيقية» .

وتلتزم الثقافة الحديثة نظرة مؤداها أن قدر الإنسان إشكالى بطبعه . من المؤكد أن المشاكل كانت تلاحظ ، فى كل الأوقات ، ولكن الأمر مختلف فى الثقافة الحديثة ، إذ تغدو الإشكالية مستبدة ، مسيطرة ، بوصفها أسلوبا فى الوجود والبحث ، كما لو كان البشر يتعلمون أن يجدوا راحتهم فى جراحهم . ويقول نيتشه : «إن الحقيقة لم تعد معلقة على ذراع المطلق» . ولكن الحداثة لا تتبع الإشكالى لمجرد أننا نعيش عصر انعدام اليقين ، حيث تفقد المعتقدات التقليدية والمعايير المطلقة تكاملها ، فتتخلى عن مكانها لبدائل مؤقتة نسبية ، فذلك كله قد أصبح حكاية قديمة ، بل تتبع الحداثة الإشكالىّ لسبب آخر ، مؤداه أنه من الجيد والمناسب ، بل الجميل ، أن يعيش الإنسان القلق . ولذلك يقول نيتشه مرة أخرى : «الرفض ، والمراوغة ، والتوجس الفرح ، وحب المفارقة ، كلها علامات العافية ، أما كل ما هو مطلق فلا يخص سوى علم الأمراض» .

ويترتب على هذا التحمس للإشكاليّ نتيجة ليست مواتية دائما ، وهي التحول من الحقيقة إلى الإخلاص ، في الأدب الحديث ، أي التحول من البحث عن قانون موضوعي إلى التطلع صوب استجابة أصيلة . المسعى الأول ينطوي على مكابدة لإدراك طبيعة الكون ، ويفود إلى الميتافيزيقا ، والانتحار ، والثورة ، والله . أما المسعى الثاني فينطوي على مكابدة لاكتشاف الشياطين الكامنة داخلنا . ولا يطالب هذا المسعى العالم بشيء أكثر من حق إشاعة عدوانية الصراحة في إبداء الرأي . وإذ يصبح الإخلاص خندق الدفاع الأخير لبشر دون إيمان ، تتداعى المطلقات ، وتتبدد الأخلاق ، وتتفتت الأنظمة العقلية . ولكن هناك نوعا متميزا من الإخلاص ، كان أسرع سبيل يتجاوز رهق العقل إلى الحقيقة ، عند الرومانسيين . هذا النوع من الإخلاص يتحول إلى فضيلة في ذاته ، عند الحديثين ، بغض النظر عما إذا كان يقود إلى الحقيقة أو ما إذا كانت الحقيقة نفسها موجودة . إن الإخلاص في الشعور يغدو عاطفة مهيمنة ، لا يوازيها سوى الإيمان الحار باللغة ، لغة التجزؤ ، والعنف ، والاستفزاز . وبقدر ما يتيح هذا الإخلاص حرية رهيبة ، للكاتب المحدث ، يهتز قلق النظام البرجوازي ونفاقه . وبقدر ما يتأبى هذا الإخلاص على قوانين الإذعان يمكن أن يصبح قوة للقسوة والظلام .

ويبدو الكاتب الحديث ، في هذا الاتجاه ، منكرا اليقين ، متحللا من الأبدي أو كل ما يخلفه ، مهوّسا بكل ما يمس أدق دقائق التجربة الذاتية ، فينظر هذا الكاتب إلى البديهيات المقررة بوصفها قناعا للموت ، وإلى الأدب بوصفه وسيلة للتمرد الميتافيزيقي . وكما يغدو القلق علامة القدرة على الحسّ ، عند هذا الكاتب ، يغدو التوتر مقدمة تفضي إلى المسؤولية ، ليصبح السلام راية الاستسلام ، والآلة الكاتبة ملاذ برميثيوس . وليس هناك ما يعبر عن طراز هذه الحساسية . في حيوية حدتها ، مثل ما كتبه يوجين زمياتن Eugen Zamyatin ، كاتب الرواية الروسية في العشرينيات ، فمقا له - «عن الأدب ، والثورة ، والأنتروبيا Entropy» - بيان حاسم عن النظرة الحديثة :

> الثورة في كل مكان ، وفي كل الأشياء . إنها بلا نهاية ، فلا نهاية للثورة ، ولا نهاية لمسار الأعداد الصحيحة . والثورة الاجتماعية مجرد رقم ، في المسار اللانهائي للأعداد الصحيحة . قانون الثورة ليس قانونا اجتماعيا ، إنه أعظم من ذلك قياسا ، إنه قانون كوني . أحمر ، لهبي ، يتعامل مع الموت : هذا هو قانون الثورة . ولكن الموت ميلاد حياة جديدة ، نجم جديد . وبارد ، أزرق كالثلج ، كاللانهايات الباردة بين الكواكب : هذا هو قانون الأنتروبيا [عامل رياضي لقياس الطاقة المبددة في نظام حراري دينامي] . يتحول اللهب من *الأحمر الناري إلى القرنفلي الدافىء* ، فيتوقف الموت ، ليأتي الإنتاج المريح ؛ تهرم الشمس ليصبح الكوكب الأرضي مهيأ للطرق السريعة ، المحلات ، الأسرة ، البغايا ، السجون : ذلك قانون . ولكي نجعل الكوكب فتيا مرة أخرى ، علينا أن نضرم فيه النار ، نقذفه من الطريق السريع الناعم للتطور : ذلك قانون الانفجارات ليست أشياء مريحة . هذا هو السبب في أن المفجرين ، الهراطقة ، تمحقهم النار تماما ، بالفئوس والكلمات . الهراطقة يؤذون كل شخص اليوم ، يضرون بكل تطور ، بكل عمليات البناء الصعبة ، البطيئة ، المقيدة المفيدة جدا إنهم يقفزون ، باندفاع أحمق ، من الغد إلى اليوم . إنهم رومانسيون . وصوابا كان الأمر ، وملائما ، أن قطعت رقبة بابيف ، في ١٧٩٧ . لقد قطع بابيف رأسه ، قفز إلى ١٧٩٧ ، متخطيا قرنا ونصفا من الأعوام . وصوابا يكون الأمر ، وملائما بالمثل ، أن تقطع رقبة الأدب الهرطقي الذي يؤذي المعتقد : إن مثل هذا الأدب ضار .
>
> ولكن الأدب الضار أكثر فائدة من الأدب المفيد : لأنه ضد الأنتروبيا ، ضد التكلس ، التصلب ، التقشر ، الأسن ، السلام . إنه يوتوبي ، أخرق ، مثل بابيف ، سنة ١٧٩٧ ، لكن بعد قرن ونصف من الأعوام . . .
>
> الأوصاف العتيقة ، البطيئة ، المخدرة ، لا مجال لها . القاعدة اليوم هي الإيجاز . ولكن يجب أن تُشحن كل كلمة بأقصى درجات الطاقة في ثانية واحدة ، يجب أن ينضغط المزيج الذي كان يحتاج إلى ستين ثانية . تصبح التراكيب النحوية موجزة ، تنطوي على الحذف ، متفجرة ، أهراما معقدة من الجمل ، تتفكك ، تتحطم على صخور مفردة لأشباه الجمل . في حركة سريعة ، يراوغ المألوف المقبول العين . تغلب الرمزية الغريبة واختيار الكلمات . الصورة حادة ، مركبّة ، ليست سوى اللمحة التي يلتقطها المرء من عربة متحركة . شكل جديد يعاند الأفهام ، يراه الكثيرون صعبا .
>
> جائز أن يكون المألوف ، المبتذل ، أسهل ، أكثر إبهاجا وراحة بالطبع . عالم إقليدس أبسط كثيرا من عالم اينشتين الصعب ، ومع ذلك فالعودة إلى إقليدس مستحيلة . ليس هناك ثورة ، أو هرطقة ، مريحة سهلة . لأنها وثبة ، فهي تمزّق في المغفى التطوري الناعم . والتمزق جرح ، ألم ، ولكنه جرح ضروري ، أغلب الناس يعاني مرض النوم الوراثي . لا يجب أن نسمح للذين سئموا هذا المرض بالنوم . فلو فعلنا ، ناموا نومهم الأخير ، نوم الموت .

إن بلاغة زامياتن هي بلاغة الحداثة بلا شك . وعندما نتتبع اندفاع لغته ، نلاحظ أنها تقدم إجابة ضمنية عن السؤالين الأساسيين : إلى أي مدى يمكن أن ننظر إلى الحداثة بوصفها ظاهرة تنشأ ذاتيا ، نتاجا لمنطق داخلي ، يبدأ من التطور السابق ، خصوصا الأدب الرومانسي ؟ وإلى أي مدى يمكن أن توصف الحداثة بأنها حاجة ، أو تطلع ، إلى التجريب ، الشكلي ؟

إن زامياتن يُلمح ، بعد فيما أرى ، إلى أن بذور الحداثة تكمن عميقا في الحركة الرومانسية . ولكن لابد أن تقع أحداث ثورية ، في

العالم الخارجي ، قبل أن تتبرعم هذه البذور . لقد تباعد شعراء الرومانسية عن التقاليد الكلاسية المسيحية ، ولكنهم لم يتخلوا عن الرغبة فى اكتشاف شبكة من المعانى الروحية ، يمكن أن تشملهم ، فى الكون بغض النظر عن عنصر المجازفة ، فى هذا الاكتشاف.ولقد سبقوا الحداثة إلى الانشغال ، بداخل النفس ، على نحو تحولت معه الذات إلى مركز الكون ومحركه فى آن ، كما نجد عند بعض الكتاب الحديثين . ولكن الرومانسيين لم يكفوا عن السعى لوصل هذا الانشغال بقيم متعالية ، فى العالم الخارجى ، إن لم تكن مصادر له ؛ لقد ظل الكون حيا ، فى نظرهم ، كأنه مُرسِل نشط لعلامات روحية .

ولقد لاحظ نورثروب فراى «أن إحساس الاتحاد بنظام أكبر ، من الطاقة الخلاقة ، يقابلنا أنى توجهنا فى الثقافة الرومانسية» . وكتب ماريوس بويلى قائلا : «إن الرغبة فى امتزاج الأنا بأنا أخرى أعظم منها ، لكى تأخذ الأنا الصغرى مكانا فى سلسلة متصلة من نوع مقدس أو متسام ، هى الحقيقة الأساسية عند أغلب الرومانسيين» . ومن المستحيل ، الآن ، أن يستخدم أى شخص لغة من هذا النوع فى وصف أعمال جويس أو كافكا ، بودلير أو بريخت . ذلك لأن الكون،الذى يراه الكاتب الحديث،كون ليس سوى حضور صامت ، لا ينطوى على عداء أو ترحيب . وما أسرع أن يكف هذا الكاتب عن تعذيب نفسه بفكرة طرد الإنسان من النظام الكونى ، كما فعل كتّاب القرن التاسع عشر ، من أمثال توماس هاردى . إنه يبدأ من التسليم بضياعه ، ويحوّل قلقه إلى الداخل ، فى اتجاه افتقاد المعنى فى الحياة الداخلية . وأيا كانت العلامات الروحية التى يتلقاها فإنه يتلقاها من داخل منابعه التخيلية ، ويتقبلها تقبلا عمليا (براجماتيا) ، بوصفها أحداثا نفسية . وإذا كانت الرومانسية تنطوى على محاولة للإبقاء على المنظور المتسامى ، على أساس أن الموضوعات المتسامية موضوعات منعزلة ، أو منطوية على نفسها ، فإن الحداثة تبدأ من انهيار هذه المحاولة . صحيح ، أن كاتبا مثل ييتس يحاول ، فى نظامه الشهير ، أن يتخذ «مكانا فى سلسلة متصلة ، من نوع مقدّس أو متسام» . ولكن محاولته تظل ملتوية ، متعمدة ، لا تتصل اتصالا عضويا بشعره ، إذ تظل غنائياته العظيمة ، وحدها ، مقدمة الحداثة ونتيجتها .

ويقدم لنا بيان زامياتن إجابة تبدو صائبة ، بدورها ، عن التجريب الشكلى . إن التجريب الشكلى غالبا ما يكون نتاجا للحداثة ، أو لازمة من لوازمها ، ولكن وجوده ليس شرطا كافيا ، فى حد ذاته ، لأن يتصف الكاتب أو العمل بالحداثة . إن العامل الحاسم فى أسلوب الحركة الأدبية ، أو الحقبة ، هو نوع «الرؤيا» الدافعة ، أى الطريقة الجديدة فى النظر إلى العالم والوجود الإنسانى . قد تفضى هذه «الرؤيا» ، بلا شك ، إلى ابتداع جذرى فى الشكل واللغة ، ولكن ليس هناك عامل ارتباط حتمى بين الأمرين ، بالضرورة . ولذلك قد يغيب التجريب الشكلى فى بعض الأعمال الأدبية ، مثل قصص توماس مان ، ولكن روح الحداثة تظل قوية إلى أقصى درجة ، بوصفها دافعا إلى التحرر والاستفزاز . وهناك أعمال أدبية ، فى المقابل ، تترجع فيها أصداء الطرز الخارجية للحديث وصفاته ، أو تقدم على محاكاة الحديث وتقليده ، ولكن تظل الروح المحركة للحداثة غائبة . وفى ذلك كله ما يمثل اختزالا مفيدا فى وصف كثير من الكتابات «المتجاوزة» لسنوات ما بعد الحرب الثانية . ولا شك فى أن الكاتب الذى يتمثل الروح الحديثة يميل إلى التجريب ، خصوصا إذا احتاج إلى أن يبرز انفصاله عن التقاليد ، ومع ذلك فمن الخطأ - وهو خطأ يطلق عنان الرغبة الحديثة فى إعفاء نفسها من البحث التاريخى - افتراض أن المرء لابد أن يجد رؤيا الحديث حيث يرى علامات التجريب .

(٢)

عند هذه النقطة ، تعانى دراستى مما كان هنرى جيمس يسميه «سوء وضع الوسط» . ذلك لأن علىّ ، الآن ، أن أتحدث ببعض الأسباب عن المصادر الفكرية للحداثة ، خصوصا عند الشخصيات الرئيسية فى القرن التاسع عشر ، تلك التى أسست «سيكولوجيا الإظهار» ، تعرية المظهر للنفاذ إلى الواقع - تلك السيكولوجيا التى أزاحت القناعة القديمة لتستبدل بها قناعة جديدة . ويجب أن أتحدث عن فريزر ، وكشف إيقاعات النماذج العليا فى الحياة الإنسانية خصوصا ايقاع الولادة والولادة الجديدة للآلهة ، ودور الأسطورة بوصفها أداة لإعادة تأكيد الاتصال بالمصادر الأولية للتجربة ، فى عالم تميته «العقلانية الوظيفية» . ويجب أن أتحدث عن ماركس الذى كشف القناع - وكل تلك الشخصيات العظيمة فى القرن التاسع عشر كاشفو أقنعة - عن توثين (فيتشية) مجتمع انتاج السلع ، ذلك المجتمع الذى «يحّول الكفاءة الشخصية إلى قيمة متبادلة» ، ويحوّل عمل العامل إلى «قوة غريبة . . . تدفعه إلى تطوير براعة متخصصة على حساب عالم الحوافز الإنتاجية» ، ويجب أن أتحدث عن فرويد الذى ركّز على الصراع العضال بين الطبيعة والثقافة ، ذلك الصراع الذى تولّد عنه «قلق الحضارة» الشهير ، ذلك القلق الذى يضر بالغريزة . ويجب أن أتحدث عن نيتشه ، قبل ذلك كله ، ذلك الكاتب الذى ينطوى أسلوبه على المفارقة والحدة ، فيجسّد خصائص الحساسية الحديثة نفسها . ولكن ليس هناك مجال لذلك كله ، ولعل هذه الأسماء قد صارت مألوفة الآن ، بكل ما يقترن بها من قضايا : وذلك أسرع إلى بعض الموضوعات التى تتصل بالصفات الشكلية أو الأدبية للحداثة . أسجل بعضها المألوف مجرد تسجيل ، أحيانا ، وأتوقف عند بعضها الآخر وقفة التفصيل الشارح هونا .

١ - نشأة الطليعة بوصفها طائفة متميزة :

عندما يشكل الكتاب والفنانون الحديثون نوعا دائما من المعارضة غير المنظمة ، وإن لم يعترف بها ، تتأسس طائفة خاصة داخل المجتمع ، أو على هامشه ، هى طليعة Avant — garde تتميز بعدوانية الدفاع ، وأقصى درجات الوعى بالذات ، وتنطوى - فى الوقت نفسه - على نزعة تنبؤ وسمة اغتراب . لقد كتب فلوبير قائلا : «بوهيميا أرض آبائى» ، وكان يقصد من ذلك إلى موطن للحماية ، داخل مجتمع معاد ، موطن تنطلق منه حرب العصابات التى تزعج المؤسسة البرجوازية ، دون أن تهدّد أمنها تماما . وبقدر ما

تهجر الطليعة الخرافة المفيدة عن «القارىء العادى» ، المحايد ، تفرض على قارئها الولاء للطائفة التى تمثلها . وتنبذ الطليعة الفرضيات الجمالية (الاسطيقية) الموروثة ، فيكتب إزرا باوند بتعصب مضحك (كاريكاتورى) للحداثة : وليس هناك شعر جيد يكتب بطريقة عمرها عشرون عاماً» . وتحتقر الطليعة أفكار «المسؤولية» عن القارىء ، أو إزاءه ، بل تتساءل عن وجود هذا القارىء أو ضرورة وجوده ؛ فهى لاتؤمن به قدر إيمانها بالاكتفاء الذاتى وانعدام المسئولية إزاء أحد ، والانعتاق النهائى للفن .

وأنا أكتب عن الطليعة بصيغة المضارعة ، بوصفها صيغة تساعد على إظهار الموضوع فحسب ، ولكنى أشك كل الشك فيما إذا كانت توجد الآن ، بعد عقود قليلة من الحرب العالمية الثانية ، طليعة متلاحمة ، متكاملة ذاتيا . قد توجد مثل هذه الطليعة فى بعض الفنون ، ولكن ليس منها الأدب . والاستثناء الوحيد . فى ذلك هو بعض البلدان الشيوعية ، لأن هناك طليعة محاصرة ، بالقطع ، نزاعة إلى القتال ؛ فالدولة تضطهد الكتاب والفنانين الحديثين ، فى هذه البلدان ، أو تضايقهم مضايقة حادة فتدفعهم إلى انسحاب يحمى الذات ، أو « هجرة داخلية» أحيانا .

لقد حدث شىء ما ، منذ فترة قريبة ، فى الحرب بين الثقافة الحديثة والمجتمع البرجوازى ، فلم يعد من المتوقع وجود متحدث باسم الطليعة . إن العداوة المتوترة تركت مكانها لعناق حار ، خصوصا بعد أن اكتشفت الطبقة الوسطى أن أعنف الهجوم على قيمها يمكن أن يحول إلى تسلية مبهجة . وأصبح على الكاتب الطليعى ، أو الفنان ، أن يواجه التحدى الذى لم يكن مستعدا له : تحدى النجاح . إن المجتمع المعاصر مجتمع استيعابى إلى أبعد حد ، حتى لو دجّن وابتذل ما تعلّم أن يمتدحه ، بغباء أحيانا . ولذلك لم تعد الطليعة تجد الفرصة التى تتيح لها تكامل المعارضة أو حذر الطائفة . ولم يبق لها سوى أن تراقب يائسة ، استيعابها التدريجى فى الثقافة المحيطة ، أو أن تحاول الحفاظ على ما يميزها بأن تدفع ، باستمرار ، ثمن الإحساس والصدمة ، وتلك عملية تقود ، عكسيا ، إلى تزايد شعبيتها عند المتلقى البرجوازى . ولكن يبقى ، بالقطع ، اختيار الكاتب الجاد فى أن يمضى فى طريق ، بغض النظر عن التقليعة أو الطائفة .

وهناك سبب آخر يجب ملاحظته فيما يتصل بالانقطاع قريب العهد للطليعة فمن الصعب أن تدعم طويلا وقفة أقلية مبدأية صغيرة ، غير منظمة ، فى مواجهة قيم مؤثلة وطرز نظم ثابتة ، ذلك لأن هذه الوقفة تتطلب أشد أنواع البطولة . بطولة الصبر . وليس هناك سوى جيمس جويس الذى استطاع أن يمضى فى هذه البطولة إلى النهاية ، من بين أبطال الأدب الحديث . أما الآخرون الذين كانوا أكثر نشاطا فى المزاج ، وأقل حزما فى الشخصية ، فقد كانت هناك - دائما - غواية الانحراف ، نحو موقف أو آخر من مواقف نبوة ، تفضى إلى سلطوية سياسية غالبا . إن هذه الغواية ، بغض النظر عن عواقبها المتأصلة ، تعنى أن الكاتب يتخلى عن حدود الطليعة ، عاجلا أ آجلا ، محاولا دخول حلبة التاريخ أيا كانت مخادعة المحاولة . هكذا توجّه وليم بطلر ييتس وإزرا باوند صوب اليمين ، بينما توجّه بريخت ومالرو وجيد صوب اليسار ، ليخضعوا إلى فتنة الإيديولوجيا واجهزة الحزب ، فكانت النتائج موجعة ، لم تتغير فى الاتجاهين . إن التصلب الطليعى الذى كان مثمرا فى الأدب ولا مفر منه تاريخيا ، لم يشجع التلاعب الصارخ بالمشاعر اللا إنسانية . على العكس من ذلك ، كان الدافع الحديث ، فى كل أدب مهم ، يصحبه اشمئزاز من الأنماط التقليدية لليبرالية القرن التاسع عشر ، ومقت لمعطيات الحياة العادية المألوفة (باستثناء جويس ، مرّة أخرى) ولقد كان فى غطرسة العقل والضيق بالجسد ما يصل بين ييتس ومالرو ، وبين اليوت وبريخت على نحو ينسرب معه احتقار تفاهة المدينة واحتقار رجل الشارع الحسى L'homme moyen Sensuel فى العديد من القصائد والروايات الحديثة .

ولا سبيل إلى محاسبة الأدب الحديث الذى أدرك ، على نحو فذ ، انهيار الليبرالية التقليدية ، وانحدارها إلى شكاية تتجاهل طاقة الجلال الإنسانى وحاجته إلى البقاء . ولكن هذا الإدراك للفشل الليبرالى - خصوصا فى أوربا ، حيث لم تكن الديمقراطية مقدمة منطقية علمة للحياة السياسية ، على نحو ما كانت عليه فى الولايات المتحدة - قاد إلى مغامرات سلطوية متكررة : سلطوية ييتس المتعجرفة بأوهامها عن الفلاح الأبىّ ، والجرأة المتقحمة لمالرو برؤاه عن الثورى البطولى . ومن الصعب أن نمضى حكما على العواقب الأدبية ولكن بمجرد أن يتحول أمثال هذين الكاتبين إلى السياسة اليومية ، ليربطوا انفسهم بحركات تمرد سياسى ، فإنهم يبدأون فى التخلى عن الموقف الطليعى . ولنتذكر أنه حتى أولئك الذين آمنوا منا بالحاجة إلى «الالتزام» قد أدركوا أنه كان من الأفضل ، للأدب والمجتمع ، لوظل أساتذة الحداثة أحرارا ، بمعزل عن السياسة اليومية . لقد ظل جويس ، أعظمهم وأكثرهم إنسانية ، نقيا فى إخلاصه لنوع من الرهبنة الأدبية . كما ظل بيكيت ، أكثرهم موهبة وولاء لحواريه نقيا فى هذا الإخلاص إلى اليوم .

٢ - تفاقم مشكلة العقيدة إلى درجة إطراحها :

عندما توجد مجموعة من وجهات النظر المتنافسة عن العالم ، يصارع كل منها الآخر صراعا جذريا ، يغدو الأمر صعبا كل الصعوبة ، فى أن يوصل الكاتب فرضياته الضمنية المحركة ، إلى مايناقضها عند القارىء . عندئذ ، تتكسر العلاقة بين فرضيات الطرفين ، الكاتب والقارىء ، لتصبح هذه العلاقة موضوعا للبحث والجهد ، والصراع . هكذا نقرأ قصيدة «إلى الأجيال القادمة» للكاتب الشيوعى الألمانى برتولت بريخت تلك التى تنطوى على استغاثة فريدة لأوربا التى تعانى مخاض حقبة ما بين الحربين : «نحن نغيّر بلادنا أكثر مما نغيرّ أحذيتنا» . ولكن القصيدة تتوجه ، تلقائيا ، إلى تبرير ضمنى يدعم به بريخت ديكتاتورية ستالين . كيف نستجيب إلى ذلك ؟ قد نقول إن النظرية غير ملائمة ، كما يقول عديد من النقاد ، لكن هذا القول يفضى بنا إلى وضع مستحيل مؤداه أنه لاحاجة بنا إلى أن نضع فى اعتبارنا الفكر أو الفكرة المسيطرة على القصيدة أثناء الحكم على قيمتها . وقد نقول إن النظرية كريهة تدمرّ متعتنا بالقصيدة ، كما قد يقول بعض النقاد ، ولكن ذلك يفضى بنا إلى وضع مستحيل آخر ، مؤداه أننا نحكم على العمل الأدبى باتفاقنا أو اختلافنا مع إيديولوجيا المؤلف .

ولقد ظهرت هذه المشكلة على نحو حاد فى المراحل الأولى من الحقبة الحديثة ، وتجلّت فى نقد إليوت وريتشاردز ، ولكن ظهر دافع جديد لإزاحة المشكلة كلها ، بعد ذلك ، ومن ثم النظر إلى الأدب بوصفه كيانا غير تاريخى ، أداءً مجردا ، أو بنية تتجاوز الرأى والعقيدة . ولا يظهر الملل من هذه القصيدة أو تلك فحسب ، بل من فكرة العقيدة كلها ، على نحو استنفد معه الحداثة نفسها بنفسها ، خلال أوج تألقها . ولكن هذا موضوع معقد ، يحتاج إلى بحث متصل ، لا أستطيع أن أطرح منه - هنا - سوى تلك الملاحظة ، لأمضى قدما .

٣ - توجه أساسى فى الأدب الحديث صوب الاكتفاء الذاتى للعمل الأدبى :

الشعر الرمزى مثال حاسم على هذا التوجه ، فالرمزية تتحرك فى اتجاه فن ينفصل عن الحياة العادية والتجربة ، هدف ربما يتأبى على التحقق ، ولكنه ينطوى على قيمة بوصفه حدا للمجاهدة والسعى . ان الرمزيين فيما يلاحظ مارسيل رايموند - «يشاركون الرومانسيين التعويل على لحظة الظهور epiphanyأى لحظة الكشف المكثف ، ولكن يختلف الرمزيون عن أقرانهم فى نظرتهم إلى هذه اللحظة ، من حيث طبيعتها وعلاقتها بالفن . لقد كانت الحياة الروحية لوردزورث ، مثلا تقوم على لحظات من التكشف المكثّف ، يصفها شعره ، بالقدر الذى يصلها بالتجربة الكلية لزمن الحياة المنتظم» أما الشاعر الرمزى ، النموذج الأعلى للحداثة ، فلا سبيل إلى سؤاله عن وصف مثل هذه التجربة ، ذلك لأن لحظة التكشف لاتقع لهذا الشاعر إلا خلال فعل القصيدة نفسها ، وانبثاقها شكلا متعينا . ولا سبيل إلى سؤال هذا الشاعر عن نقل هذه اللحظة إلى تجربة الحياة العادية ، لأنها لحظة فريدة ، عابرة لا تتاح إلا فى موضوع ، أو - ربما بشكل أكثر أهمية - فى لحظة القصيدة . إن الشاعر لا ينقل بل ينغمس فى الكشف . ولذلك يميل الشاعر الرمزى إلى أن يغدو مجوسيا ، يخلق حقيقته الخاصة ، ليصل بالشعر إلى ما أسماه بودلير «السحر الإيحائى» .

إن مالرميه ، أستاذ الرمزية ، وديفو ، أستاذ مشاكلة الواقع ، يقف كلاهما على طرفى نقيض فى النطاق الجمالى ، ومع ذلك ينطوى كلاهما على الرغبة فى ابطال فرضيات الفن التقليدى . ولا يطيق كلاهما فكرة العمل الأدبى بوصفه شيئا متميزا عن العالم الخارجى ويعوّل عليه رغم ذلك . أما ديفو فيريد أن يطوى تمثيله للعالم ، إلى الدرجة التى يشعر معها القارىء أن قصة «مول فلا ندرز» واقعا . أما مالرميه فيريد أن يظهر كشفه للعارض ، كى تصبح لحظة اتحاده بقصيدته هى العالم . ولذلك كان كلاهما عدوا لأرسطو .

ولكى تنطلق الرمزية إلى آفاق حدودها النظرية ، تجاهد فى إزالة الثنائية التقليدية بين العالم وتمثيله . إنها لا تطيق الصلة بين الفن وشوائب التجربة ، ولاتطيق التباعد المسلم به بين الذات وفعل التمثيل . إنها ترغب فى تدمير برنامج التمثيل ذاته ، سواء كان محاكاة موضوعية أو تعبيرا ذاتيا . وفى تباعدها عن الواقعية والتعبيرية ، تخلص الرمزية لأبعاد الخارجى وتشويه العين ولا تجعل من القصيدة كيانا مكتفيا بذاته فحسب بل شيئا أشبه بالكيمياء القديمة ، أو السحر . ليس مجرد السحر ، بل الكيان الذى قد يتأبى على الاختراق أو النفاذ وكأن الشعر ، عندما يتحرر من خبث المادة والزمن ، يمكن أن يستعيد حالة الغامض . وتأمل الرمزية ، أخيرا برغبة لاتقاربها رغبة أخرى ، فى أن يتوقف الرمز عن كونه رمزا ، ليصبح فعلا أو موضوعا مكتفيا بذاته ، لا يحتاج إلى أى «إشارة» إلى ماعداه . وكما تتطرف أشكال أخرى من الحداثة تتمرد الرمزية على حرف الجر «عن» فى تلك الجمل التى تبدأ بعبارة : «الفن عن . . .» حالمة باطراح عبء المعنى ، وانتشاب الفكرة ، املة فى قربان مقدس دون ديانة لتحول نفسها إلى سحر خالص سحر هو عقيدة بلا حساب ، فى أنقى أشكاله .

ويكتب مارسيل رايموند عن الرؤيا الرمزية ، فى كتابه اللامع « من بودلير إلى السريالية » ، قائلا :

> هذا الحال من السعادة ، «كامل ومكتمل» ، لايوصف ، لأنه سريع الزوال . ولكن عندما يذهب هذا الحال يخلف الكائن واعيا كل الوعى بحدوده وقلاقل حياته . ولن يهدأ الكائن حتى يدفع أبواب الفردوس ، مرة ثانية ، أو ينتفع من الإشراقات لو استعصت الأبواب . . وتنغمس الروح فى مراحها ، ولكنها تحن إلى أن تعيد خلق سعادتها الضائعة بواسطة الكلمة . ولا تصبح وظيفة الصور - التى تستعار عناصرها من رماد الإحساس - مجرد وصف الموضوعات الخارجية ، بل أن تديم نشوة هذا الحال ، أو تبعثه مرة أخرى . ويقول نوفاليس : «إن الذات ليست هى التى تدرك الموضوعات ، فى هذا الحال ، بل تدرك الموضوعات نفسها فى الذات» . . ولا تصبح الكلمات علامات ، بل تغدو جانبا من الموضوعات نفسها ، جانبا من الحقائق الروحية التى تبتعثها .

ولو كان الشاعر إلها من نوع ما ، فى مثل هذا الحال ، أو إلها بديلا ، فلا سبيل أمامه إلى الراحة فى اليوم السابع ، بعد ستة أيام من الخلق . إن ما خلقه يتفتت إلى «رماد إحساس» وعليه أن يبدأ ثانية مكابدا مادة قدرته الكلية ، دون أمل يرجى مدفوعا إلى إعادة تنظيم العالم الذى أمل فى تجاوزه والتسامى عليه - خلال قوة الكلمة .

والمثال الحاسم على ذلك كله هو رامبو ، ذلك الذى هجر مفهوم اللغة بوصفها طريقة لتوصيل الفكر العقلانى ، ليعود إلى أكثر خصائص اللغة بدائية ، أى اللغة بوصفها أداة لإثارة الانفعال ؛ أداة سحرية تفريجية وتعويذية . ولذلك امتدح رامبو بودلير لأنه وافق هواه ، فقال : «إن معاينة الذى لا يَرى وسماع ما لايُسمع أمر يختلف كل الاختلاف عن اعادة جمع روح الأشياء الميتة» .

لقد أرادت بالرمزية ، باختصار :

(أ) أن تخلق مجالا ذاتى الهدف للتجربة فى شعرها ، بأدنى إشارة إلى ما يقع خارج التجربة نفسها . وذلك لتحقيق أثر التلاحم الشكلى خلال ظهور الانطباع .

(ب) وأن تهجر الأبنية المنطقية لتخلق إشراق الحدس ، بوصفه بديلا عن الأوصاف الشكلية الجاهزة .

(ج) وأن تعتمد الاعتماد كله على تداعيات الصور ، أحيانا على الصور الحركية والمتنافرة .

(د) وبذلك ، تجعل الرمزية من فعل كتابة القصيدة الموضوع السائد للقصيدة نفسها .

٤ - اطراح فكرة النسق الجمالى أو تعديلها جذريا :

عندما ندين الأدب الحديث لفشله فى الخضوع إلى المعايير التقليدية للوحدة ، والنسق والتلاحم ، فإننا نخرج على الموضوع ، ونحاسب هذا الأدب بمعايير يرفضها أصلا ، أو يسعى وراء طرائق جديدة لتحقيقها . وعندما يهاجم ناقد متميز مثل إيفور ونترز «وهم الشكل المحاكى» (أى الأعمال الأدبية التى تتعامل مع هيولى الحياة الحديثة فتأخذ شكل هذه الهيولى وجوهرها أحيانا) فإنه يهاجم الكتابة الحديثة ، بالمثل ، لأنها تنطوى على هذا «الوهم» . إن هذه الكتابة تفترض أن الأحساس بالواقعى قد استهلكته الواقعية التقليدية ، ولم يعد أمام كتابها سوى ضرورة التشويه وعندئذ يمكن تطوير قانون مؤداه : أن الأدب الحديث يحل المعيار الجديد لتعبيرية جمالية (اسطيقية) محل المعايير التقليدية للوحدة أو ربما - على نحو أكثر دقة - يقلل من قيمة الوحدة الأسطيقية فى سبيل تعبيرية مثلمة متجزئة .

إن توقع الوحدة الشكلية يتضمن هدوءاً عقليا وانفعاليا ، وفلسفيا بالطبع . ذلك لأن هذا التوقع يفترض أن الفنان يعلو مادته ، مسيطرا عليها ، واعيا بنهاية وشيكة الحدوث ، كما لو كان هذا الفنان قد أجاب عن أسئلته ، أو أن أسئلته التى يطرحها أسئلة ممكنة الإجابة . وليس لدى الكاتب الحديث شىء من هذا القبيل ، أو - على الأقل - لا يأخذ الكاتب الحديث هذه الفرضية مأخذ التسليم . إنه كاتب إشكالى ، يطرح معضلات لا يستطيع - بل ما أسرع ما لايرغب فى - حلها . وهو يقدم معركته مع هذه المعضلات بوصفهامادة شهادته وأيا كانت الوحدة التى يتخذها عمله ، فإنها تنبع من الإيقاع الانفعالى والاندفاع وراء اكمال هذه المعركة ، دون إجابة ، أو حتى نهاية ، فلقد أصبحنا نستريب فى الإجابات والنهايات بعد كافكا .

وكما لاحظ جراهام هو ، على نحو لماح ، وهو يتحدث عن «الأرض الخراب» لإليوت :

لقد أصبحنا قانعين بمستوى من التلاحم ، لم نكن نراه كافيا فى أى قصيدة سابقة . إن وحدة الأثر الانفعالى تصرف الانتباه عن التقطع المنطقى وعن التباين البلاغى الغريب . إنها قصيدة عن الإحباط ، والجفاف ، والخوف ، وفساد الحياة - كانت هذه علامات يظالعها كل إنسان ولقد تجاورت هذه العلامات مع صور المدينة الحديثة التى أثارت النقاد ممن وصفوا القصيدة بأنها تعبير عن «إحباط جيل» وذلك ما رفضه المؤلف رفضا حاسما ، بعد ذلك بسنوات . ولكن هذه العلامات كانت معبّرة بطرائقها الخاصة بلا شك عن الحس الوحيد الذى يرتبط بوحدة الغرض فى القصيدة .

٥ - تتوقف الطبيعة عن أن تكون موضوعا للأدب ومهادا له :

تحولت الطبيعة - على نحو جزئى ، مع وردزورث - من مهاد عضوى إلى فكرة تستدعى أو تتذكر ، ومضت فى التحول حتى توقفت عن أن تكون طبيعة طبيعية . إننا . نلاحظ نهر ليفى ، أو غابات المسيسى ، أو النهر الكبير بضفتيه أو ريف أبروزى ، ولكننا نلاحظ هذه الأشياء بوصفها علامة حرمان فى الأغلب أو علامة حنين أحيانا ، إنها هناك ، ولكنها ليست بيتنا الذى نسكنه .

٦ - تصبح المخالفة - بكل ما تنطوى عليه من مفاجأة وإثارة ، وصدمة ، وتحدى الرعب - عنصرا موضوعيا (موتيفة) سائدا :

استعير من ج . اس . فريزر مقابلته اللافتة بين شاعر تقليدى يقول :

الحب ينادى الحب

الحب يجيب الحب

من غايات الأرض ، تشده موسيقى خفية

فوق الأراضى البازغة والمظلمة

يأتى الحب إلى الحب

يأتى إلى القلب بالشجاعة والقدرة

فارا من الجحيم ،

من عذاب نار موجعة ،

من عرض البحر الغريق ،

من حطام سفينة الخوف والألم ،

من رعب الليل .

وشاعر حديث يقول :

أكره وأحب

تسألنى كيف يكون ذلك ؟

لا أدرى ، ولكنى أعرف أنه يمزقنى

والشاعر التقليدى هو روبرت بريدجز الذى كان يعيش بعيدا فى زمن يرجع إلى القرن العشرين ، أما الشاعر الحديث فهو توأمنا كاتولوس .

إن الكاتب الحديث يكدح وراء الإحساسات ، بالمعنى الجاد والحاد للكلمة . وهو لا يُفكر فى الموضوع بوصفه شيئا يستعيده أو

يسترجعه ، بل بوصفه شيئا يغزوه ويوسّعه وقليلا ما يعّول هذا الكاتب على الحكمة ، وإذا فعل فإنه لا يفكرّ فيها بوصفها شيئا يحفر عنه فى مناجم التقاليد ، ولكن بوصفها شيئا ينتزعه خلال ممارسته النفاذ إلى الذات ، وتحطيمها أحيانا . إن هذا الكاتب يظل محسوسا بالأعماق ، أيا كانت هذه الأعماق : أعماق المدينة ، أو النفس ، أو الأسرار ، أو أحياء الفقراء ، أو أقصى درجات الإحساس الذى ينجذب إلى الجنس والخمر والعقاقير ، أو تجمعات الأغفال الذين تعج بهم أزقّة المجتمع : البلداء والمجرمين ، أو القاصدين إلى قرارة الوعى . وليس سوى جويس ، بين الكتاب الحديثين ، من يتم الرحلة الكاملة خلال هذه الأعماق فى الوقت الذى يظهر فى شوارع المدينة المألوفة وحياتها المتطورة . وذلك واحد من الأسباب التى جعلته أعظم كتاب الحداثة ، فيما أرى ، بل السبب الذى يشير إلى ما وراء تحرر الحداثة .

وتسقط القيم التقليدية للأقوال المأثورة ، سواء بمعناها الأخلاقى العام أو معناها الأدبى الخاص . وفى الوقت نفسه ، تظهر ضرورة التنقيب فى كل شىء إلى أبعد مدى ، لاكتشاف حدوده الداخلية والخارجية ، بل أكثر من ذلك ، تتفجر الحدود نفسها . ويظهر أشباه الأنبياء الذين يحتقرون فكرة الحدود ، ليمضوا إلى ما هو أبعد وأبعد ، تحركهم الرغبة الدائمة فى السفر ، رافضين الاعتراف بأى حد لما يمضون إليه ، سوى فكرة السفر نفسها .

٧ - تصبح البدائية النهاية الأساسية للكتابة الحديثة :

إن وفرة المخالفة تفضى إلى الانحدار ، ولا معنى لذلك سوى سرعة الوصول إلى البدائية . ذلك لأن البحث عن المعنى ، فى الحالات المتطرفة للكائن ، تكشف تطلعا إلى الأولىّ ، وإلى ما لم يكن الانسان يعانيه حتى فى لحظات خلقه . لقد تحدثت عن احتقار الثقافة ، والتمرد العارم (الذى هو جانب مهم من الحداثة) على التشذيب ، ولكن يقترن بهذا التمرد عودة إلى الخصائص الأولية للإنسان ، والنفور من مواهبه ، وازدراء الذكاء ، مما يتسرب فى أعمال كتاب مختلفين مثل رامبو ، ودستيوفسكى وهارت كرين . ولأن الوعى الحديث مهموم دائما بمشكلة الما بعد ، والتساؤل عما يمكن أن يحدث ، بعد هذه التحولات والفتوح فى مجال الحساسية ، فقد ظهرت البدائية بوصفها إمكانية ، تنطوى على أمل فى رؤيا جديدة ، أو قوة جديدة ، ترادف العافية وتجدد الوعى ، والانعتاق من العقلانية الواهنة .

وقصة د . هـ . لورنس *«المرأة التى انطلقت بعيدا»* نص أساسى فى هذا المجال ، فهى خرافة فعلية ، مؤثرة وسخيفة معا ، عن امرأة بيضاء تلتمس قبيلة هندية ، لتسلم «وعيها العصابى المهتز» إلى إلهها الشمس الطاعن ، كى «تنجز التضحية وتحقق القوة» .

ولكن هناك نوعا آخر من البدائية ، داخل محيط الحداثة ، أكثر غموضا وتطرفا ، لا يجذبنا بأمل العافية ، بل الدمار . وهو بدائية تتخلى عن الحضارة واحباطها ، لتستبدل بها تأسلية تعود إلى صفات الأسلاف الأول الذين ابتعد عنهم الإنسان كل الابتعاد . والقصة الأساسية التى تعبّر عن هذا العنصر (التيمة) هى رواية جوزيف كونراد «قلب الظلمات» ، حيث لا يتردد مارلو ، الراوى والمنشىء ، فى أن يكشف فتنته بالقوة الوحشية لثور الغابة . إذ لم يكن ذلك الثور - فيما يراه كيرتز ، وفيما يراه مارلو نفسه ، بعبارة ليونيل تريلنج - «نبيلاً جذاباً ، ساحراً ، بل كان . خسيساً ، دنيئاً ، وطاغياً فى جاذبيته المخيفة التى تأسر من يراه» . وينطوى هذا النوع من البدائية - وهو لا ينفصل عن رَهَق ennui الانحدار - على رغبة قاهرة فى تدمير وطأة القيود الإجتماعية ، والأخلاق الهشة المضجرة للكبت الحضارى . ولقد كتب الشاعر اليونانى كفافيس قصيدة لافتة ، يتوقع فيها سكان مدينة حديثة غزو البرابرة ، ولكن السكان يعانون خيبة أمل موجعة ، فى النهاية ، فالبرابرة لم يأتوا رغم كل شىء . وكان على هؤلاء السكان أن يعودوا إلى حياتهم التى ألفوها فى الماضى ، ومن ذا يستطيع احتمال ذلك ؟! :

ماذا يعنى هذا القلق المفاجىء

وهذه الحيرة ؟ (كيف أضحت وجوه الناس ممتقعة ؟!)

لماذا خلت الشوارع والميادين بهذه السرعة ؟

ولماذا يعود كل انسان إلى بيته

تائه الفكر ؟

ذلك لأن المساء قد أتى ولم يأت البرابرة

ووصل البعض من الحدود

يقول إنه ليس هناك برابرة

والآن ، ماذا سيحدث لنا بدون البرابرة ؟

لقد كانوا نوعا من الخلاص .

٨ - يظهر إحساس جديد بالشخصية والبناء ودور البطل فى الرواية :

تحل الطبيعة الإشكالية للتجربة محل تجربة الطبيعة الإنسانية ، لتصبح الإشكالية موضوعا سائدا فى الرواية الحديثة . وبقدر ما يتخلى الروائى عن فرضية الحياة المعروفة يتحول إلى مشكلة المعرفة ذاتها ، بوصفها شرطا يسبق تصوير أى حياة على الاطلاق . ولا تغدو المهمة الأولى قرينة التصوير بل افتراض وضع ، يتمكن به الروائىّ من إضفاء مصداق المعاصرة على مادته .

ويكف الروائى عن النظر إلى الشخصية بوصفها كيانا ثابتا مركّبا ، ينطوى على مجموعة من الخصال المتاحة ، فى مصنفات السلوك وتقارير الأوضاع النفسية ، كما كان الأمر فى الماضى . ويلاحظ د . هـ . لورنس أنه فقد الاهتمام بخلق «الذات القديمة الثابتة للشخصية» ويريد أن يقدّم «ذاتا أخرى ، يتأبى معها الفرد على التعرف ، إذ يمرّ بحالات متباينة تحتاج إلى حس أعمق من كل ما استخدمناه ، لنكتشف الحالات المغايرة لعنصر ثابت» . ولم تكن هذه الملاحظة الشهيرة تقريرا عما فعله لورنس فى «نساء عاشقات» أو «قوس قزح» ، بل كانت تعبيرا عن اهتمام شائع بين الروائيين

الحديثين ، من أمثال جويس وفوكنر ؛ ذلك لأن هؤلاء الروائيين لا يعالجون الشخصية بوصفها كيانا متلاحما محددا ، محكم البناء ، بل بوصفها ميدان معركة نفسية ، أو مجال حيرة تتأبى على الحل ، أو أفقا لدفق الإدراك والإحساسات . ولكن هذا الاتجاه الذى يسعى إلى إذابة الشخصية ، فى مجرى تجارب مفتتة ، فى نوع من التنقيط الروائى ، أشبه بطريقة التنقيط فى الرسم Pointillism يفسح السبيل إلى اتجاه معارض (ربما كرد فعل متطرف له . ولكن يظل رد الفعل المتطرف نفسه نقيضا للمفاهيم التقليدية للشخصية الروائية) تنفصل فيه الشخصية عن السيكولوجيا ، لتقتصر على مسار من الأحداث الموضوعية الخالصة .

وما يلفت الانتباه أكثر من ذلك كله التغيرات الهائلة التى تنطوى عليها الرواية الحديثة فى معالجة البطل . ولذلك أتخلى عن نهجى السريع (التلغرافى) وأتوقف لتقديم بعض التفاصيل القليلة :

لقد فقد العالم الحديث إيمانه بالقدر الجمعى . ولذلك صار من الصعب على البطل الروائى الحديث التيقن من امتلاكه ، أو امتلاك أحد غيره ، نوع القوى التى يمكن أن تغيّر الوجود الانسانى . ولم يعد للبشر ، بدورهم ، يشعرون بأنهم مقيدون أو متصلون على أساس من قرابة مقدّسة أو حتى زمانية . ولذلك صار من الصعب على هذا البطل أن يؤمن بنفسه ، بوصفه الكائن المختار الذى يقترف الفعل ، فى سبيل أمر مقدس ، أو إرادة وطنية .

لقد كانت العلاقة بين الفرد والجماعة مشكلة أهل التأمل ، منذ بداية الحقبة البراجوازية . وغالباً ما تظهر هذه المشكلة ، فى الرواية الحديثة ، بوصفها صداما بين الكائن الواعى الذى يجسّد طاقة الإنسان من ناحية ، والمجتمع الذى يتحرك فى إيقاع غير شخصى ، عدائى ، لا يبالى بهذه الطاقة من ناحية ثانية . وأنا أميل إلى التسليم ، على سبيل التقابل ، بوجود اتحاد بين القيمة والقوة ، بين الإحساس بالخير والقدرة على تحقيقه ، فى أنواع بعينها من البطولة القديمة أو التقليدية . أما الأدب الحديث فتنفصل فيه القوة عن القيمة انفصالاً جذرياً ، كما يحدث ، فى روايات هيمنجواى مثلا ، حيث يكون ثمن الشرف هو رفض العالم غالبا . وفى روايات مالرو ، فإن ضرورة الفعل تقطعها قناعة بعبثيته . أما فى روايات سيلونى ، فإن شرط الإنسانية هو الاستعداد للفعل ، ولكن تسقط ظلال الشك بين الإدراك والفعل .

ويجسّد هذه الثنائية د . هـ . لورنس الذى ليس روائيا عظيماً فحسب ، بل بطلا أساسيا فى الأدب الحديث . لقد قال : «ما دمت أنا أنا ، وأنا أنا فحسب ، ولست سوى أنا ، وما دمت وحيدا بالضرورة وإلى الأبد ، فإن سعادتى النهائية تتمثل فى أن أعرف ذلك وأقبله وأحيا به ، بوصفه لب معرفتى» . وتلك هى معرفة الذات عند بطل د . هـ . لورنس ، هذا البطل القوىّ فى كبريائه ، المعتل فى قوته . ولكن هناك د . هـ . لورنس آخر ، يقول : «إن ما يزعجنى هو الإحباط المطلق لغريزتى الاجتماعية الأصلية . . . أحسب أن الغريزة الاجتماعية أعمق من الغريزة الجنسية ، والقمع الاجتماعى أكثر تدميرا . . أنا ضجر حتى من فرديتى ، وأنفر حتى من البشر الآخرين» . وذلك هو تطلع البطل لورنس ، المتلهف على اتباع ، والذى يضيق بكل من يقترب منه ، فى الوقت نفسه . ولا يمكن أن ينحل هذا الصراع ، فى زماننا ، ذلك لأن بطل لورنس يظل منقسما بين فرديته المطلقة وإحباط غريزته الاجتماعية .

ومن الممكن أن أمضى قدما ، لأسرد مجموعة من خصال «البطل الحديث» ، ولكن ليس بوهم أن أية شخصية روائية لابد أن تنطوى على هذه الخصال ، أو حتى على أغلبها :

- إن البطل الحديث يؤمن بضرورة الفعل . إنه يريد أن يترك «أثراً على الخارطة» ، بعبارة مالرو . ولكن الدافع الأخلاقى الذى يقود هذا البطل إلى الإيمان بالفعل يجعله غير كفؤ لهذا الفعل فى الوقت نفسه ، فيغدو هذا البطل شاكا فى قيمة الأثر الذى يتركه ، بل غير واثق من أنه قد يحدد مكان الخارطة نفسها .

- ويعرف البطل الحديث أن البطولة تتطلب الجسارة ، تقليديا ، ولكنه يكتشف أن مأزقه يتطلب الشجاعة . الجسارة تشير إلى طراز الفعل ، والشجاعة إلى طراز الكائن . وما دام الأمر صعبا على هذا البطل ، فى المصالحة بين متطلبات الفعل ومتطلبات الكائن ، فإنه يتعلم أن استدعاء الشجاعة يعنى تخليه عن الجسارة فيصل به الإحساس بالعبء الذى ينوء به إلى الوضع الذى وصفه وليم جيمس ، عندما قال : «البطولة على حافة التهور دائما ، ولا تظل حية إلا بالجرى ، حيث كل لحظة هروب» .

• ويعرف هذا البطل أنه يمكن أن يمارس الفعل بكل طاقته ، عندما يرتاد عقيدة ، لها معناها الكامن فى المخطط الإنسانى ، سواء بالقياس إليه أو بالقياس إلى اتباعه . ولكن كلما بذل هذا البطل نفسه لملامح البطولة اقتنع بعبثية الوجود ، فالآلهة لا تخاطبه ، وليس هناك أنبياء يهتدى بهم ، ولا نظريات تهدّىء من روعه .

- كان البطل الكلاسى يتحرك فى عالم ممتلىء بالمعنى والغاية . ولقد خلف الإيمان بالغاية مكانه للإيمان بالتقدم ، فى الحقبة البرجوازية الباكرة . ولذلك تمكّن البطل من البقاء ، وان كان ظل يرى طريقه عبر مزْحة التقدم . غالبا . ولكن مشكلة البطل صارت أصعب ، الآن ، ذلك لأنه يعيش فى عالم تحرك إلى ما بعد فكرة التقدّم نفسها .

- غالباً ما يبدأ البطل الحديث بتوقع تغيير العالم ، ولكنه بعد وقت يطرح السؤال الجذرى : هل أستطيع تغيير نفسى ؟ ويتساءل على نحو قريب من تساؤل دميان ، فى رواية هرمان هسه : «لم أرد سوى أن أعيش مستجيبا لما أتلقاه عن ذاتى الحقة . لماذا كان ذلك أمرا بالغ الصعوبة» ؟!

- إذا انتهى هذا البطل إلى أن العالم يتأبى على التغير ،

فقد يحاول أن يخلق عالما سحريا من صنعه ، كما فى روايات هيمنجواى ، تعيش فيه قلة قليلة تعسة ، تحكمها شفرة ذاتية صارمة ، تتمكن بها هذه القلة القليلة من الصراع ، والتجدد ، والهزيمة الجليلة .

- ولكن يظل البطل الحديث مؤمنا بالبحث فى الغالب ، وأحيانا بالكأس المقدسة ، بيد أنه يكف عن الاقتناع بجدوى البحث خلال الفعل العام ، وبالقدر نفسه لا يعرف أين يمكن أن يجد الكأس المقدسة وإذا حدث وكان هذا البطل أمريكيا ، اسمه جاى جاتسبى ، فقد يبحث عن هذه الكأس على شواطىء لونج أيلند . ومع ذلك فهناك مايبرر الاعتقاد بخطأ هذه المحاولة .

- يتحول البطل الحديث عن الفعل البطولى إلى بطولة الوعى ، وهى بطولة لا تتاح إلا فى الهزيمة . إنه بطل يأتى غازيا ويظل حاجا . ويلتمس ، فى وعيه ، الغايات الأخلاقية التى قيل إن البطل التقليدى قد وجدها خلال الفعل . ولكن البطل الحديث يتعلم «أن الإنسان يشبه معاناته» ، كما قال كيو جيسورز ، فى رواية مالرو - «قدر الانسان» .

- ويكتشف البطل الحديث أنه لا يمكن أن يكون بطلا ، ولكنه يستطيع أن يستخلص شيئا من البطولة ، خلال استعداده لمواجهة نتائج هذا الاكتشاف .

٩ - وأخيراً ، تصبح العدمية هاجسا أساسيا ، شيطاناً كامناً ، فى قلب الأدب الحديث :

تظل الحداثة منفتحة لا تنغلق على نفسها ، قط ، فى تصوير أو تحليل ولذلك تظل متميزة بتعددها ، وفوضاها الرائعة ، والتزامها بماليات التجدد (اللانهائى) وارتجالها «تقاليد الجديد» - تلك المفارقة التى تنطوى على حدود لما ليس له حدود . وكما تنجذب بعض أعمال الحداثة إلى شكل يتحرر من البداية والنهاية تنجذب الحداثة نفسها إلى حياة بلا ثبات أو نهاية . ولكن إذا كان هناك هاجس ملح يسيطر على الحداثة الأدبية فهو أن الكاتب لا ينبغى أن يكبت شبح العدمية داخله ، بل عليه أن يطلقه حتى لا يتدمر به .

والعدمية ليست مصطلحا واسع المدى فى إشارته فحسب ، ولكنها مصطلح مشحون بانفعال تاريخى . إنا تشير - على الأقل - إلى مايلى :

- نظرية بعينها ، موضوعية فى نبرتها ، لتمرد شامل ضد السلطة التقليدية ، ظهرت فى روسيا ، فى منتصف القرن التاسع عشر .

- تقبل التسليم الذى يؤكده الوعى بضياع الإيمان بالنواهى المتعالية والقيم المدنية على السواء ، بوصفها دليل السلوك الأخلاقى . ويقترن بهذا التسليم شعور بغياب المعنى عن الوجود الإنسانى .

ضياع الدوافع الكامنة التى تعمل من أجل وجود نَشِطٍ فاعل ، تلك الدوافع التى لا نعرف أثرها إلا بعد انهيارها فى وعينا .

ولقد كان دستيوفسكى أول ممهد بارز للعدمية ، فى الأدب الغربى . إذ لم يكن هناك شىء يؤمن به سوى الإحساسات ، تلك التى سرعان ما تستنزف نفسها بنفسها . أما الله فالوصول إليه مستحيل ، ولكن كل شىء مستحيل من غير وجوده . ودستيوفسكى ماكر البراعة ، ماكر الابتداع ، فى إدراكه أوجه العدمية . إنه يراها ، أولا ، بوصفها فوضى اجتماعية بلا حدود أوحياء . ولذلك يحوّل بيوتر فيروفنسكى أخلاق تجربة الحداثة إلى إعجاب بالانتحار الجماعى ، فى عربدة تعطيله ، وسخريته من فكرة الغاية نفسها ، متلاعبا بالكلمات المتعالية ، كى يفرغها من معناها ، بواسطة السخرية الحكائية . ويسأل ضابط جيش عجوز ، فى «الممسوسين» : «كيف أكون ضابطا ، اذن ، إذا لم يكن الله موجودا ؟» . وفى السخرية التى تعقب السؤال ، يخيل للمرء أن دستيوفسكى يشارك فيما يشبه الازدراء والافتنان على السواء . وتظهر العدمية فى ثوب من الأخلاق ، خلال شخصيتى كيريلوف وإيفان كرامازوف . الأول رجل النقاء والثانى رجل الجدية . ولكن غيبة كليهما لا تحفظها على الإطلاق ، ذلك لأن الخواء يقيم ، مستريحا ، فى قلوب أصحاب النزاهة ، فيما يقول دستيوفسكى . أما ستافروجين هذا «الأفعى المراوغة» ، الغارق فى اليأس الميتافيزيقى ، والمعلّق فى حبال «شيطان السخرية» ، فتصل العدمية به إلى أقصى درجاتها ، لتصبح قارة فى الطبيعة البشرية التى لا يمكن أن تكون شيئا . و «كلنا عدميون» ، فيما يقول دستيوفسكى ، فى حومة صراعه لأن يكون شيئا آخر . ولكن إنجازه العظيم يتمثل فى أنه يحسّ الصلة المتأصلة بين العدمية بوصفها نظرية والعدمية بوصفها تجربة ضياع ، كما يقرر نيتشه فيما بعد . وكما لا حظت جين أوستن أن الانحراف اليسير يفضى إلى كوارث أخلاقية فى السلوك - يلح دستيوفسكى على أن الإذعان العابر للسأم ، يمكن أن يفضى بالإنسان إلى الخواء ، مباشرة .

ويكتب فلوبير ، رغم أنه لم يكن مهتما بالجانب التجريدى من المشكلة ، قائلا : «الحياة فظيعة إلى درجة لا يمكن احتمالها إلا بتجنبها . ولا يمكن لذلك أن يحدث إلا بالحياة فى عالم الفن» . وفكرة الفن بوصفه ملاذا من خواء الحياة فكرة متأصلة فى الحداثة . إنها فكرة راسخة عند نيتشه الذى لم ير فى موت الإله شيئا جديدا ، أو فادحا ، بل مجرد حقيقة مطروحة . وما يسميه نيتشة بالعدمية هو خواء القيم الناتج عن هذا الموت ، والإحساس بالعزلة الذى يعقب هذا الخواء . ولكن نيتشه يقرن العدمية بالجزم بوجود الإله ، والجزم بعدم وجوده على السواء ، على أساس أن الجزم الأول يسلب العالم دلالته النهائية ، بينما يسلب الجزم الثانى كل شىء معناه :

> إن دمار التفسير الأخلاقى للعالم . . . ينتهى إلى العدمية . «كل شىء بلا معنى . . . » منذ كوبر نيكوس والإنسان يندفع من المركز إلى «×» . . . ماذا تعنى العدمية ؟ إنها تعنى أن أعلى القيم تفرغ نفسها من

القيمة . يضيع الهدف وتضيع الإجابة عن سؤالنا «لماذا» ؟

ويعني ذلك كله أن العدمية تظهر ، أساسا ، لتدل على غياب الصلة بمصادر الحياة ، ولذلك تقترن بآفة السأم في التجربة والأدب ، دائما ، وإن تميزت عنها تحليليا .

وعندما أدرك دستيوفسكي ذلك كله حاول أن يخيف الملحد داخله ، وداخل معاصريه ، فقال إننا بمجرد أن ننكر الله يصبح كل شيء - كل شيء رهيب - ممكنا . ولكن نيتشه يقدّم إجابة مناقضة ، فيعلن أنه بمجرد أن يكف الإنسان عن الإيمان بالله أو الأبدية ، «يصبح مسؤولا عن كل شيء حيّ ، عن كل شيء يولد من الألم ليعانى الحياة» . ولذلك تصبح مواجهة الخواء العدمي ، عند نيتشه ، مقدمة أساسية للعافية الإنسانية ، على نحو ما أصبحت عليه عند الوجوديين ، فيما بعد .

ولقد أخذ هذا العنصر (التيمة) سبيله الذي انسرب في أدب الحداثة كله ، بقدر لافت من طاقة الإبداع وتنوعه . ولذلك يقف الإيمان والنفي متوازيين ، إلى النهاية ، على حافة علامة الاستفهام ، في كتابات كافكا ، دون أن تكون هناك إجابة أو نهاية ، ودون أن نعرف - على سبيل اليقين هل تحققت العدالة في «المحاكمة» أو تكشفت في «القلعة» ؛ فالملاك الذي صارعه كافكا دون هوادة ، ببطولة ، هو ملاك العدم . أما مارسيل بروست فيصوغ عالما جتماعيا سميكا ، بطريقة رائعة ، غنيا في نسيجه ، لكنه مجرد ظل ، مجرد ريح تنسرب . والأمل الوحيد الذي قد نصل إليه ، أحيانا ، في هذا العالم ، هو الأمل في قوة الفن ، ذلك الحاجز الرقيق بين البشر والماوراء الذي لا يحمل «الحكم الحقيقي الأخير» .

ولقد رأى توماس مان قوة الفن هذه بوصفها عفريت العدمية الذي تتنقل بدائله من رواية إلى أخرى ، فكان نذيرا بالمرض في «موت في البندقية» ، وخالقا مدمرا في «دكتور فاوست» ، ذلك الذي يحطم كل شيء خلال التهكم والسخرية . أما بريخت فينظر شذرا إلى بغي مدينة العدم المألوفة ، يتقيّأ عندما تقترب ملتصقة به ، لكنه يختطفها ليزوجها فكرة سلطوية ، فتكون النتيجة هي استعادة حبه للعالم المعاصر . ولكن ليس سوى جويس من انهمك في أعمق الكشوف الحديثة للعدمية ، ذلك لأنه رآها في كل مكان : في مكتب الصحيفة ، وفي الكنيسة ، في الشارع والسرير ، خلال المتسامي والمألوف . وعندما يعرّض جويس شخصياته لكل أشكال الغثيان nausea واحتقار الذات ، ويصل بستيفن ديدالوس إلى صرخته المدويّة - لا شيء Narung - في الماخور ، يظهر جويس للعيان «تأكيدا متوثبا ، لا يلوثّه شيء ، لحياة تتسرب في كل حركة من كتاباته» ، كما يلاحظ وليم تدوى . أما أولئك الذين يتبعون خطى هؤلاء الأساتذة فإنهم يتراخون في معركة الموت ، مع العفريت الذي لا شكل له ، فيستهل بعضهم هدنة فرحة معه ، من بين تقاليع اللحظة ، ولكن قوة المثال تظل عظيمة تنسرب في مهادنة المثول . وإذا كان كاتب مثل نورمان ميللر لا يختار المصارعة الكاملة ، بالجسد كله ، مع الملاك الذي واجهه كافكا ، فهناك لحظات يكون فيها ميللر مستعدا لنوع من مصارعة اليد .

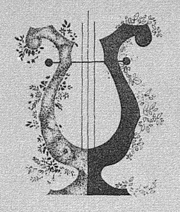
إن العدمية تكمن في مركز كل ما نعنيه بالأدب الحديث ، سواء بوصفها موضوعا أو علامة ؛ ذلك لأن الرعب الذي ينتاب العقل الحديث هو رعب اللامعنى والموت الأبدي . ولن يؤرقنا موت الآلهة إذا لم يكن علينا أن نموت إلى جانبها في اكتشاف موتها . ولذلك تناضل الحساسية الحديثة ، على نحو بطولي ، متلهفة على تجدد أبدي ، كما لو كانت لا تكف عن السعي وراء طرائق تؤمّن بها نهايتها .

ولكنها لن تموت ببطولة أو هدوء ، في صراع أو انتصار . إنها سوف تعيش وراء العصر ، خلال التجسد الفج والمحاكاة الهازئة . لقد ترهل الشاب الأعجف ، وصار يغص بالإستحسان ويتلهف عليه ، من عالم كان قد رفضه ، ولم يعد هذا الشاب يتنسم نسيم النفي النقي . وليست محنة الحداثة في عداء هؤلاء الذين جاءوا من قبل ، بل في عداء هؤلاء الذين جاءوا من بعد ، فكانت رعايتهم استيعابا للحداثة وامتهانا لها .

ترى كيف تصل الحركات الثقافية العظيمة إلى نهايتها ؟ إنها مشكلة لم يتأملها مؤرخو أدبنا بالقدر الكافي ، ربما لأن البداية أكثر بهاءً ورونقا ، أو لأن المشكلة تبدو صعبة الآن على نحو خاص ؛ فلا توجد في تاريخ الغرب ، فيما أرى ، حقبة ثقافية تشبه تلك التي نسميها الحقبة الحديثة . ولكن علامات الشحب قد بدأت في الظهور على أي حال . ولم يتبق أحد سوى بيكيت يذكرنا ، وحيدا ، بما كانت عليه الحداثة ذات يوم . وفي الوقت نفسه ، ابتذل ديكور الأمس وسُلب ، وصارت ضوضاء التمرد تنال التمجيد في سمر أجوف ، ولا يحظى القليل الذي بقي من الحداثة إلا بالإنكار ، بوصفه كبرياء المعارضة .

ترى كيف يمكن لموت لا يثير الحسد أن يتحقق لأولئك الذين لم يعدلهم مبرر للحياة ، ومع ذلك فهم أعجز من أن يموتوا ! إن الحداثة لن تصل إلى نهاية ، فسوف تستعيد الحقب أهازيج حربها . ولكن النتيجة التي تنتظرها أكثر إيلاما وأقل جلالا ، من كل ما حدث في الحركات الثقافية السابقة . ذلك لأن الإنتشار والإعلان والإثارة تتربص بالحداثة ، لتحولها إلى نوع من التقليد الهزلي الفظ . وليس هناك مصير أسوأ من الموت كهذا المصير .

ترجمة : جابر عصفور



الشعر

نـار الشـعـر

عبد الوهاب البياتى

(١)

قالتْ : «ستموتُ غداً مسموماً فى المنفى
أو مذبوحاً فى سكين صديقٍ أو مخبرِ سلطانْ»
قال مخنثُ بابـــلَ : «أنتَ الآنْ
مأسورٌ ، باسمِ الشعراء الخصيانْ»
لكنى كنتُ أموتُ غريقاً
فى النور القادم من أبعد نجمٍ ، محترقاً
فى نار الشعر الزرقاء
أشحذ أسلحتى وأداعب فى موتى القيثارْ

(٢)

كان يموتُ ببطءٍ ويناضل ضد الحُلمِ المأجورْ
كان شهيد النور
كان يقاتل فى يافا/البصرةِ/بيروتْ
وعلى بوابة «كردستانَ» وشط العرب المسحور يموتْ

(٣)

كان يشاهد أشباهَ رجالٍ ومخانيثَ وراء مكاتبهم يزنونْ
كان الوطن العربى القابع تحت الأنقاضِ يشاهدهم فى عين المأخوذْ
يُحصون القتلى من خلف مكاتبهم يرنونْ
بعيونٍ لصوصِ الديجورْ

(٤)

كان الشعبُ العربيُّ يُشاهد من تحت الأنقاض نهايةَ عصر شهودِ الزُورْ

(٥)

كان شهيدُ الوطنِ ، الصاعدُ من قاع الإبداع،غريقاً فى النورْ

مدريد : عبد الوهاب البياتى



طائر يحترق

محمد إبراهيم أبو سنة



كان يرسل لى عبر نافذة القبو
بعض النهار
وبعض الربيع المطرّز بالزهر
والإخضرار
وكان يردد عبر الأشعة بعض الغناء الحزين
فتصحو ظلال السنين
لتلتف حول فؤادى
وتوقظ فيه الحنين
إلى سفر فى البحار
إلى موعد فى ضياء القمر
إلى وجه من علمتنى البكاء
من الفرحة الغامرة
كان يأتى لنافذتى
طائر من ضمير الحقول
كان يشكو التوحد مثلى
ولكنه كان يحمل للقلب بعض العزاء
كان يشكو التغرب مثلى
ولكنه كان يملك هذا الفضاء
وكان يجىء بأخبار هذا الشجر
وماذا لدى النهر من أمنيات
كان يوحى لقلبى بأن الظلام
ليس إلا رمادا

تناثر فى جنبات الفضاء
باحثا عن ضياء
كان يوحى بأن الشتاء
خائف من ظهور الربيع
كنت دوما هناك
فى انتظار الرفيف الذى
يتموج فوق الرياح
معلنا عن مجىء الطيور
عن فصول الزمان الجديدة
عن ظهور الغصون السعيدة
فى الربيع الذى قد يلوح
. . . .
أين طيرى المغنى ؟

منذ حط شحوب المساء
فوق هذى النوافذ = هذا الحديد
فوق هذى القلوب = وهذا الجليد
لم يعد طائرى للظهور
لم يلح طائر فى الأفق
المدى غارق فى الغسق
والفؤاد القلق
فى انتظار الرفيف
فى انتظار الألق
والربيع البعيد
طائر يحترق
فى مدى من جليد
طائر يحترق

القاهرة : محمد إبراهيم أبو سنة



مرثية عصرية لمالك بن الرّيب

عبد العزيز المقالح

الصوت :

أخرجوه - أخرجونى - من القبر ،
قال الفرات -
لعلّى أراهُ ، يرانى
وأقرأ ، فى وجههِ آخر الكلمات
ويقرأ آخر حزنى عليه :
إنه النهر أما أنا فحروف من الماء
أظمأ إن هجرتنى القصائد
تقرؤ نى فى النهار الرياح
ويقرؤ نى فى المساء البكاء .

الصدى :

أعرف أن البحرَ والصحراءْ
من زمن أعداء .
أعرف أن النهرَ عارياً والماءْ
يغسل عينيه من البكاء
وأن حرفاً لا ينادم «الأغوات»
لاينام فى جناح الخادمات
يموت فى المنفى
يبكى كما تبكى المياه فى مواقد الشتاء .

الصوت :

قضى الرب أن نتعذب بالشعر
أن نتقلب فى جمره
ونموت لنحيا
قضى الرب أن لا نموتَ
وأن نسكن الكلماتِ
وتسكننا الكلمات
تظللنا كلما احترق الماءُ
وانطفأتْ فى الليالى نجومَ الظهيرةِ
نشتاقها كلما هجرتنا الدموعُ
وغامت على الأفق الأسئله .

الصدى :

يا من يدلنى على طريق الرجل الإنسانْ
الرجل المطر
هذا طريق الرجل الأفعى
الرجل الحجر
يا من يدل خطوتى على طريق الوطن - القمرْ
الوطن - الشجرْ .

يا من يدلني
يا من يدلني ؟

الصوت :

منذ متى ودمى يتنقلُ بينَ العصورِ
يفتش عن فارسٍ ضائع فى عيون العراق
وعن فرسٍ تتذكر (وادى القرى)
تتلمس فى الرمل سيفاً
وفى الماء قبرا
ومنذ متى وطريق خراسان لا يترجل عن حقدهِ
والنخيلُ تحدق فى الأوجهِ الباكيات ؟
أخاف سماء الشتاء
وأكره أن تبردَ الكلماتُ
ويزداد صوت الحروف انطفاءً ،
وصمتاً
ويكبر صوت الرماد - العطش .

الصدى :

خذنى الى بغدادْ
إنّ دمى يطوف فى المسالك الخضراء
يموت فى رائحة الفرات - الأم
يعشق العشب على ضفافهِ
ويعشق المرايا
يضحك للظلالْ
يبكى للمقاهى
حين يرحل النهر ويسقط الحَمَامْ

الصوت :

قليلاً من الصمتِ
هذى الجنازة قادمةٌ
والزغاريدُ تعلو
ومقبرةٌ تخلع الريح عن صدرها
وتقول : ادفنوه هناك بأفق البراءةِ
لاتطرحوه على الأرض ،
لاتطرحوه . .
القصائدُ تأخذُ شكلَ الجنازةِ
تأخذ شكلَ الرصاصةِ
شكل المصابيح
شكل الحرائق
والموت يأخذ شكل **البلاد** .

الصدى :

ياشعر - غابةٌ من الرصاص - صار وجهُ الأرض
صار وجهُ العشق
أولُ الحلم انتهى
وآخرُ الحلم انتهى
يأتى السؤالِ ساخناً
يرجع ساخناً
يا أيها الصمت ارتعشْ
وحاول الخروج من مدينةِ الطحالب .

الصوت :

اخرجى من دمائى
لعل نخيلَ الفرات ،
وأسماك دجلة تذكرنى
أنا من طينها العربىّ
ومن مائها العربى خرجت إلى الشمس
أمسكت مروحةً من حقول الشام ،
وسافرت أحسبها رايةً
يالحزن العراق
وحزن الشام
المراوحُ تكثر فى الشاطئين
وتدخل كل العصور
وعيناه ما احتضنتْ رايةً واحدهْ .

الصدى :

جارحة كالصمت هذه اللغات
لا تستقيمُ لا تقولُ شيئاً صادقا
تنبت فى فمى ،
تنبت فى أفواهِكم كظلِ «القات»
كل الرؤ ى غامضة كقبر «نابليون»
كان الليل واقفاً

وكان صوت النهر باهتا ومبلولا
وهو يصيح : مات : مات .

الصـوت :

اليسار . . اليمين
اليمين . . اليسار .
وكلبُ الحراسةِ منبطحٌ بالوصيد
وفى شفتى صخرة تتمزقُ رعبا
ولا زادَ لى . . .
المدينةُ تهتف بى : أن تعال
النقوش من الكهف تهتف بى : أن تعال
و«وادى القرى» عامر بالمخاوف
أشجارُهُ خشبٌ يتهيأ للذبح
صحراؤ ه تتوغل فى الخوف
تخرج من كنف الحقد ،
مصبوغةً بنقاء الحِداد

الصدى :

أراه خلف الكلمات متعباً
أراه قلعة منسيةً مهجورةَ القبورْ
أقرأ فى إغماض جفنيه براءةَ النسورْ
بغدادُ فى عينيه والمآذن العتيقهْ
الشك والحقيقهْ
ووجه غرناطةَ فى شحوبهِ
يطارد الجذور .

الصـوت

قميصك هذا الذى ترتديه القصائد
هل أتلفته الرصاصات
هل مزقت خدّه
والزرائر هل فقدتْ وعيها
وتهشم عنقُ القصيدة ؟
ما أبعد البحر عن نخلةٍ غرَّبتها عصورٌ من اليأس
أزمنةً تتساقط موتاً ورعبا
ولا ترتدى غير ريشةِ احزانها
وقميصاً من الدمع
لاترتدى غير خوف الطريق .

الصدى :

حين يجىء الليل عارياً
ينشر نفسهُ فوق شوارع المدينهْ
يملأ وجه الريح .
ترتعش القناديل على نوافذ المقهى
وتجهش القصيدة الحزينه
يمارس الحزن طقوسهُ
يخرج من جثته الآتى
ويولد الذبيحْ

الصـوت :

أيها الشاعرُ العربى ،
المسافر فى خطوات القصيدهْ
بين خراسان فى الشرق
ما بين «تطوان» فى الغرب
إن الذئابَ تجوس خلال الديار
وصوتُ القصيدةِ لا يؤ نس الخائفين
فلا تترجلْ عن النعش
لاشىءَ أثمنُ من أن تموتَ لتحيا
ولاشىءَ .
لاشىءَ فى صمت هذا الخراب .

الصدى :

ارتجفَ الشارع ساعةً ونامْ
ارتجف النهر ونامْ
ارتجف الشعر ونامْ
ارتجف المصلوب فى صليبه وقام
أواه . كم نهرا وكم شعرا يموت كل عام
يسقط فى الصحراء بين الصمت والكلام
يسقط بين القصر والخيام .

صنعاء : عبد العزيز المقالح

شعر

من قصائد الحصار

محمد يوسف

١ - انفجار

حجرٌ فى افتتاح الغناء
يسائلنى :
كيف يحتقن الحلمُ فى شفتيك
ولاتنطقُ ؟
العشقُ موتٌ
(ولكننى كنتُ أنأى عن الحلم
بالموت فى مدن الثرثرة)
حجرٌ كان محتقناً فى اكتناز العواصم بالمال
واللّهو
و (الكركره)
حَجَرٌ فى انفجار الغناء بجسمى
يفجّرنى
جمرةً وشظيّه
يسترد الذى ضاعَ مِنىّ :
غنائى
وحزنى الشفيفَ
وعشْبَ الصهيل المشتت بين العواصم
وجهَ أبى
وابتسامة أمىّ على حافّة الفَجْرِ
خاتم عشقى
.. إذن
كان يخمشُ صوتى ضجيج العواصم
(فى السوقِ)
كنتُ أكلّم نَفْسى
أكرّس رَمْسى
أقهقه من وطأة الهذيانِ
وأكسرُ وجهى على ركبتىّ
وأصهل فى الكرنفالِ
وأرجف فى شهقات الأغانى .

٢ - حالة

هاهى الصحراء تحاصرنى
حين تخترق الجسدَ المتطاير
أو تتداعى
فينفجر الحلم بين يدىّ شظايا
تحزُّ شعاعا شعاعاً
من الصحراء تمرُّ العواصمُ
تنصبُ خيمتها
(فى ارتكاس الزمان)
وتشرب قهوتها

هل أقول وداعا
لكل العواصمِ ؟
هل ألعن الرمل والخيمة القبليةَ
أم أشرب السمَّ فى الدَّسِم القبلىِّ
وأرجف فى محنة الهذيان التياعا ؟
هل الصحراء هى اللعنةُ الأبديّةُ
أم أنها الأبجديّةُ
(تلك التى مُلئت من ضجيج العواصم ثرثرة ونزاعا ؟)
ألفٌ مائله
همزة قاتله
مَدَّةٌ آفله
كَسرةٌ ذابله
ضَمَّةٌ قاحله
والصهيلُ الذى يشرئبُّ
يدبُّ على الرملِ ،
ينتزع السِّر منه انتزاعاً
يبوح له الرَّمْلُ
لاتنتعشْ
وانكمشْ
فالغناء الضبابىُّ عشبٌ وقشْ
وارتكسْ
وانتكسْ

فالبكاء جنونٌ ومسٌّ
و . . . . العواصمُ (ندّاهةُ) القهر ، والدمع والقمْعِ
تعرضهُ فى المزادِ
وفى البرلمان اقتراعاً !

٣ - اعتراف

وها اننى أمسك العُمْرَ كالجمرِ بين يدىَّ
وأقضم تفاحة النفط
لا الماءُ يطفىء جمرة قلبى
ولا النار تترك جسمى وثوبى
وأنتِ قيامىِ
وأنت انهدامىِ
وبينى وبين الوصول إليك انقسامىِ
وعربىِ
وحزنى الذى يتربصُ بى فى خلايا دمىِ
يتكلّسُ تحت عظامىِ
فكيف أحرِّك شهوة عشقىِ
والتُّوت منذ انطفاء الطفولةِ
حتى انكفاء الغناء على شفتىَّ
يراودنى فى منامىِ
وحين أهمُّ لأقطف تُوتَ الطَفولةِ
ينفرطُ الحلم كالتوتِ
لا التوت أدركه فى المنامِ
ولا الحلم يرفع راية عصيانه المترامىِ . .

الكويت : محمد يوسف



مكابدات الأسر

أحمد سويلم

يقول الشاعر الأسير : أبو فراس الحمدانى :
[وقال أصيحابى : الفرار أو الردى
فقلت : هما أمران أحلاهما .. مر]

وأقول :

(بينى وبينك يا ديار الشوق خطبُ
بينى وبينك خطوة لا تستجيب ..)
إنى هنا بين القيود مفتَّتُ الأكباد .. منثور الأناملْ
فبأى وجه أستعيد الوجهَ ..
والوعدُ الذى أعلنتُ .. باطل ..
(بينى وبينك ألف باب موصدٍ .. يأتى من الزمن العتيقْ
ويشيب فى الزمن الذى يأتى على زهر الطريق ..)
فبأىِّ لون تصهل الصرخاتُ فى جنبىَّ
والجرح القديمُ .. بمعصمىَّ
- سُوقى إلىَّ ..
سوقى الذى حبسَته عنىِّ شهوةُ الغرماءِ
فى الزمن العتىِّ ..
وتقاسمتْ بينى وبينك خطوةٌ .. ومسافةٌ
من أجل كأسٍ .. أو هوىً
أو ليلةٍ حمراء .. أو وعدٍ شهىّ ..
- سوقى إلىّ النوق من أرض السخاء الهاشمية

أو من ظلال الأرْزِ – حيث الحلم يُقتل فى العراءْ
أو من أناشيد العيون البابليةْ
أو من كتاب النيل – حيث تنوح أسطره النديّةْ
– جرحٌ على جرحٍ . . وقيدِى شاهد كالقبر . . يشطرنى
وأحسبه يداً أخرى . . تداهمنى . .
ويصدأ سيفىَ المحمومُ . .
لكنْ قيدىَ المحمومُ . . لا يصدا . .
فبأىِّ قلبٍ . . أنجز الوعدا . .
– غضَبٌ على غضب . .
وماذا لو أحلْنا غضبة العربىّ زلزلةً وثأْرا
حتى لو استعرت بحار الأرضِ
حتى لو أحلنا الصخر . . جمرا . .
– – – –

إنى هنا . .
عيناى تختصمان حين أُطلّ من ثقب الجدارِ
وأفقد الكلمات والخطواتِ . .
والأجراسُ تقرعنى . . توزّعنى
وتعلن فى المساء الموتَ
تعلن فى الصباح الموتَ
(لا أصغى بقربى للحمام ينوحُ . !)
تفقد طعمـها الأشياءُ
تفقد قصدها الطرقاتُ . .
(والوطن المعذب . . فى العراء . !)
(وطنى الذى آليت ألا أشهد الغير له مالكا . .)
سقطت هناك ضروسه
واختلّ فى فمه الصراخ . .
وأنا هنا . .
(بينى وبينك عتمةٌ ضيّعتُ فيها الخيلِ
والبيداءَ والقرطاس والشعر الفتىِّ . .
وألْفَ فتح من قديم . .)
ويظلّ دمعى يُغرق الجدرانَ
والشهداءُ تُسْقَى من دماهم غابةُ الأحزانِ
تنتحر الطفولةُ فى المهادِ
يخرّموسى من جبال الهولِ . .
تستعر الضفافْ . .

ونظلّ فى السلوى .. نخافْ
والموسم الموعود .. لا يأتى
ونظل مقهورين .. بالصمتِ
موتٌ .. على موتٍ .. على موتِ .!
– الأسر يقتلنى .. ويقتلنى بأسرى
أن يقوم جدار عجزى دون أن أهب الفتات
أتسمّع الآن الأنين بباطن الأرض الموات
وقلوبنا تهوَى السُّبات ..
والبحر .. من خلف النوافذ جمرةٌ
لكنه ....
البحر من خلف النوافذ ميّتٌ
فقدت موانيه رمالَ الدفءِ
بُعثرت الجماجم والعيون ..
وبُعثر الوطن الطعين ..
وعويل نسوتنا .. وأكياس الرمال .. هناك
والأبواب عاريةٌ
وصوتُ مؤذن فى الليل .. منفردٌ ..
وزلزالٌ يُقض مضاجع الأطفالِ
(يلتمسون فى الجمرات بعض عرائس الميلاد
ثوبَ العيد .. والحلوى ..)
ولونُ المستحيل على النوافذ
والمجاعاتُ العنيدةُ
والشحوب على الوجوه
وصوتُ فيروز القديمُ
وموعد فى الصبح يُذبحُ
والطيور البكْم وهى تصيحُ
والأيدى الخواءُ ..
وألف عهد لم يقم بين الرفاقْ
وصحائفٌ .. لا تستبيح سوى الشقاق
فبأىّ لون تصعد الكلمات .. والشهقات .. والدعوات
والقيد العتىّ .. بمعصمىّ
وخطوتى .. لا تستجيب ..
(ما ظنكم حين الغد المغتال يُقبلُ ..)
والأسير محدّقٌ فى الأمس – لم يبرح –
ولم يعتقْه سيفُ الدولة

يشكو زمان الخوف والعلّة
يظل لا يملك حتى قوله
ولا سلام القلب أو ذلّه . .
(ما ظنكم حين الغد المغتال يُقبلُ . .)
ثم تنحسر القيود . .
وتنتهى الصرخاتُ . . والجمرات فى قلبى الأسيرِ
أحاول النظر الدقيقَ
فيجفُل النظر الدقيقُ
وأضرب الريح الرخاء بساعديَّ
فلا بيوت . . ولا ضفاف . . ولا رمادَ
ولا خرائط تُستعادُ . .
ولا زوايا للحنين . . ولا شجارَ
ولا قيامة للقبور . . ولا فرارَ
ولا أزيز لطائرات الموتِ
لا ريحا تزمجر . . لا حصارَ . .
ولا رهانْ . .
وما ظنكم وسحائب الأيام تمحوكل شىء . .
يا أيها الداعون بالصلوات والآهات . . والكلمات . .
- لن يجدى بعوْد الغائبين مع التراب -
يا أيها المتواعدون على السراب .
لا شىء بينكمو يُهم اليوم . .
- هل تصغون يوماً للرياح
تتلو هزائمكم . . فيرعاها المطر
وتذوب فى أحشائكم
فتحيلها طمياً . . فجدباً
ثم قلبا من حجر . !
(هل تنصتون . ؟!) .
أم أنكم . . لا تنصتون . !

أحمد سويلم

هارب فى ركاب أمل

أحمد محمد إبراهيم

إلى روح الشاعر الراحل
معين بسيسو شاعر فلسطين المحتله

إلى أين ؟
ياأيها المغتربْ
تطوّف بين الأماسىّ
والصبح منسكبٌ ،
دمعة شاردة

إلى أينَ ؟
ياابن الخناجرْ
وهل لك أن تدخل الغمدَ
والغمد كيس من الدم واللحمِ
والمقل الباردهْ !

إلى أين ؟
فى داخلى ألف نابٍ
يمزّق نبض الفؤادِ
فتنشطر الأمنيات إلى
صَرَع - فى السكوتِ

ونارٍ إذا قلتُ - تجذبنى
فى مهاوى سقَرْ

إلى أين ؟
كل المطارات مغلقةٌ ،
ياصديقى
وأنت تريد السفرْ . . ؟

وحيداً يضمّك ثلجُ التجردِ
والصيفُ مدّ الخطى
آه من لسعة البردِ
حين تكون وحيداً
فلا (كاب) ترقب من تحته المطرَ
المتساقط فوَق صدور العنبْ
ولا (حُلة) تتأرجح فى فم عروتها وردةٌ ،
من خيوط اللهبْ
ولا بندقيهْ

لتلقى بطلقاتها الثاقبةْ
على مسمع العالم المتحضر أرقى
فنون الخطبْ
ولا شيء تحملهُ
لا كتاباً . . ولا بوصلةً . . . !
لا ملامحَ
حتى جواز السفَرْ

أما فتشوك ؟
وأنت تغامر بالعدْو
بين المقابرْ
أما أنزلوكَ ؟
وأنت تحلّق
هائمة شمس روحكِ
نحو الأفولْ

أما فتشوكَ ؟
لعلك خبأت تحت ثيابكَ
قنبلة . . . خنجراً . . .
أو قصيدة شعرٍ
وأنت تريد الرحيلْ

لعلك صرت [السفيرَ
المفوض]
باسم [العرايا]
لتحملِ [أوراق توت]
إذا حلّ فصلُ تعرّى الشجرْ
وكل البساتين حوّلها [الدود]
منذ تجشأ [بلفور]
طرح نفايا . . . وكوم رجيعٍ
كريه الأثرْ

لعلك باسم [الجياع]
ذهبت تطالب [يوسف] أن
يوفىَ [الكيل]
ثم تؤوب
فتعلن بعد غياب الحقيقة أن [بضاعتنا -
الآن - ردت إلينا]
بنفس [السقاية]
رغم لزُوجتها من دمانا
ورغم الثقوبْ

لعلك باسم الذين تولوا
على [جسر بيروت]
أو [كفر قاسم]
أو [دير ياسين]
أو . . . . أو
رحلت تطالب أن يرجع الدمُ بين العروقْ
وأن يرجع النبض بين القلوبِ
فينتفض الجالسونَ
على حافة الأبد - الصامتونَ
جفونا تقاتلُ
زنوداً تناضلُ
قلوباً تحطم أسر القيودِ
أظافر تمتد . . . تمتدُّ
تخترق الأنجم المستحيلة بين الغيوبْ
حناجر
ترمى شباك التوحدُ
بين الدروبِ
كفوفاً تشيرُ
بوسطى وسبّابةٍ للجنودِ
[فلسطين فى القلب]
رغم الخطوب

فقل لى إلى أينَ ؟
هل حطمّ [ابن قراد] رجاءكْ
فرحت تخاطر من أجل [عبلاكَ]
عند [ابن ماء السماء]
ليطحنك الهولُ
أو تصنع المستحيلَ

فتراب صدعُ القلوبِ
وتُرجع من فى المنافى
وتطلق من فى السجونْ
وتهدى إلى [ربة الحسنِ]
نُوقاً تسمى [العصافيرَ]
عند المساء الحنونْ

عزيزى [معين]
تمهل . . وفكر كثيراً . . . وقاومْ
فان قاتلوك فإنا معكْ
[إن أقبلوا فلا مساومهْ]
[المجد للمقاومهْ]
فقاومْ
فما كنت أقرأ مابين عينيكَ
أن قد تسالمْ
سألتك أن تبطئ الخطوَ
لست تضيف جديداً
فقد أُتخمت أرضنا بالجماجمْ
مدافن فوق . . وبين . . . وتحت
وحيث نكون تكونْ :
مدافن من زبد البحرِ . . .

بين الحواصلْ
وبين حوايا السباعِ . . .
وبين بطون الرياحِ . . .
وتحت الوسائدْ .
وبين عروق العروشِ . . . .
وعند اجتماع الوفود وعند انفضاض الوفودِ
وفى طلقات الوعودِ
وعند اعتراض الحروف بشدهْ
مدافن فى كلِ شبرِ
وفى كل حينْ

بســيســو . . . إلى أين ؟
هلاَّ انتظرت قليلا فإن . . . .
هكذا أنت تهرب تحت ستار الوفاهْ
ونفس العناء يظل على الصدرِ
نفس العناءْ
وبعدك يثقب أغنية العائدينَ
مع الفجرِ
والرمح ميمْ
وواوٌ
وتاءْ

أسيوط أبنوب : أحمد محمد إبراهيم



الـكلمـة

عبد المنعم الأنصارى

نَبَتْ حروفى . وأبدَتْ عجزَها لُغتى
ماذا أسَمّيكِ ؟ تلك الآنَ مشكلتى !
فأنتِ عارى الذى أحيا لأحمِلَهُ
مُفَاخراً .. ونياشينى .. وأوسمتى
وأنتِ لى فى ظلام المنتهى قَبَسٌ
وأنتِ شاهدُ حقٍ فوق مقبرتى

اللهُ علّمنى الأسماءَ .. وامتلأت
بنار حكمتِها العذراءِ .. محرقتى
لكنّهُ الموتُ أنّى رحتُ يرصدنى
فكيفَ ألقى بأصباغى . وأقنِعَتى ؟

يا ويلتى .. ما لإزميلى ومطرقتى
تحطّما ! وأذاع الخوفُ ملحمتى ؟
فوقْعُ أقدامهم يدنو .. وضجتُهم
ترجُّ أصداؤها جدران صومعتى

لكِ السلامُ ! فإنى لستُ أنكرُها
حتى ولو أصبحت حبلا لمشنقتى ؟

يا كلمةً مُرّةً حامت على شفتى
مُميتتى أنتِ فى قومى .. ومُحْيِيتى
ما خالجَ النفسَ - أن فاضت بها - وَجَلٌ
ولستُ أنكرها قدّامَ محكمتى
فَقَدْ تَردُّ إلى روحى براءتها
وقد تعيد لمتن الريح أجنحتى

فى البَدْءِ كانتْ .. وكان الكونُ مملكتى
ولم تزل - بعدُ - سِرًّا فى مُخَيّلتى
ومثلما يكْتوى بالنّار حاملها
حملتُها واكتوت من حرِّها رئتى
وحين أمضى بها .. منذا سيتبعنى
منكم .. لأبحثَ عن أرضى وعن لُغتى

الاسكندرية - عبد المنعم الأنصارى

وسام الجريمة

فولاذ عبد الله الأنور

أى علّة
تحتوينى فألقاكِ طيبةً مرةً ،
ومراراً أراكِ مَضِلّة
ولماذا تكونينَ حسناءَ بين ذراعى ،
ورقطاءَ فى صلواتى المُقِلّة
ما الذى تبتغينَ ،
وهل أرسَلَتْكِ السماواتُ ،
أوْ بعَثتْكِ الشياطينُ ،
ما هُوَ حَجْمُ الحقيقةِ ،
هل فى غدٍ ستكونينَ سيدةَ الدارِ ،
أم يا ترى تصبحينَ العشيقةْ .
وتتم المذلّة .

أشْهُراً كنتُ - قبل ظهورِكِ - فى خَلوتى
وانقطاعى عن الناسِ ،
كانت تفوتُ بقلبى الليالى ،
تمرُّ بوجهى الأهِلّة
وأنا أتنقلُ فى كُتُبِ العارفينَ ،
وأسبحُ فى حُجُبِ الواصلينَ ،
وحولى وجوهُ النبيين ،
مِنْ كُلِّ صوبٍ مُطِلّة

زاهداً كنتُ فى كُلِّ شىء ،
وما كان لى ،
غيرُ صَوْتٍ يُصَعِّدُهُ الليلُ مِنْ عُزلتى ،
فى «قراءةِ حَفْصٍ» ،
فيرتَدُّ حينَ أنامُ ،
رُؤ ىً تتحقّقُ حين أقومُ ،
وحالةَ لقياكِ قلتُ :
المحبةُ قد أطْلَعَتْكِ ،
الهدايةُ قد أوْفَدَتْكِ ،
وفى قسماتِكِ بعضُ الأدِلّة

واستخرتُ السماواتِ فيكِ ،
فقالتْ : تَنَحَّ ،
فكذَّبْتُ رؤ ياىَ ، صَدَّقْتُ مرآى ،
مَرَّتْ علينا الشموسُ وراء الشموسِ ،

قَطَفْنا مِنَ الشهدِ ،
لَمْ أدرِ هل أنا مِنْ وطنِ النورِ ،
أمْ مِنْ بلادِ المجوسِ ،
وهل ما قطفتُ مِنَ الشهدِ ،
يغفِرُهُ الوَجْدُ ،
هل أوّلُ القاطفينَ أنا ،
هل ما أنا فيه ، بعضُ طريقِ الكراماتِ ،
أمْ هُوَ عينُ الطريقِ المَضِلَّهْ

ما الذى تبتغينَ ،
وها هُوَ وجهُكِ يصبحُ مرعى حصيدى ،
وصدرُكِ مرمى وقودى ،
وعودُكِ مُلْتَفَ عودى ،
وما أنتِ صالحةٌ أنْ يكونَ لنا سَكَنٌ ،
وأنا لا أُفرِّطُ فيكِ ،
ولا فى خيوطِ السماءِ ،
وفى كُلِّ يومٍ أعودُ ،
يُكَذِّبُ جلدى سواكِ ،
فَيَرْجُمُنى الاتقياءُ ،
وَيَخْذُلُنى الأنبياءُ ،
وَيَنْصُرُنى الأشقياءُ ،
وتنشبُ معركةٌ بين ما أشتهيكِ بهِ ،
- حِين أغفو - وبين مُسُوحِ الهداياتِ ،
تنشأُ فى خَلْوتى كُلَّ ليلٍ حروبٌ مُمِلَّهْ .

ما الذى تبتغينَ ،
وأنت ضَمِنْتِ رِهانَ الشياطينِ ،
قَلَّمتِ أظفارَ غزوى لغيرِكِ ،
أنتِ احتكرتِ وقوفى عليكِ ،
وَجَرَدْتِنِى مِنْ ثيابِ الفحولَهْ .

ما الذى تبتغينَ ،
وأنتِ تُحِسِّينَ أن اشتهائى ،
يموتُ أمامَ سواكِ ،
وَوَحْدَكِ يصبحُ وقفاً عليكِ ارتوائى ،
ووقفاً عليكِ تصيرُ الرجولَهْ .

ما الذى تبتغينَ ،
وملمسُ جلدِكِ ،
يتركُ لَدْغَتَهُ الأبديةَ بين دمائى ،
ويختِمُ جِلْدِىَ بالعجزِ عند سواكِ ،
فكيف أدوسُ مواعيدَكِ القادماتِ ،
وأطمرُ أشواقِىَ الطافحاتِ ،
وأرجعُ للأمسياتِ القديمهْ
ناسياً أنَّ قَدَّكِ قد كانَ بعضَ خلاصى
قبلما يتحوَّلُ متسعا لانتقامى ومرمى رصاصى
وأجن ، فافقد عندكِ سِرَّ الليالى الرحيمهْ
ويقهقهُ فوقَ دماكِ الشياطينُ ،
إذ يكسِبُونَ رِهانَ الخطايا ،
ويستلمونَ وسامَ الجريمهْ

الجيزة - فولاذ عبد الله الأنور

الخنساء لم تخلع ثوب الحداد

علاء عبد الرحمن

١

تمشي على الماءِ، أم تمشي على النارِ
كم أنتِ مثقلةٌ يا أمُّ بالثارِ!

القادسية* أفعى، تستديرُ على
عصفورةِ الحلمِ، و الحجّاجُ بالدارِ
يراودُ الولدَ "الفجريَّ عن يدِهِ
فتعصبينَ جبينَ الحزنِ بالنارِ
وتسعلينَ طويلاً، من يطلُّ سوى
سنابلِ القهرِ في إغفاءةِ الغارِ!

٢

عيناكِ نسرانِ ملحيّانِ، جئتُ إلى
وكريهما، حاملاً إكليلَ صبّارِ
تكلّسَ السيفُ في كفّي، وانكفأتْ
مرافئ الحلمِ فوقَ الزورقِ العاري
ركنتُ أقسمُ: قرصُ الشمسِ أغزلُهُ
على جبينكِ إكليلاً من الغارِ
والصولجانُ عصا موسى، وحمحمةُ
الخيلِ الزغاريدُ، والنجماتُ أزهاري
في عرسِ دمٍّ وياقوتٍ يعودُ بهِ
من حضنهِ الأسودِ الأبناءُ للدارِ

٣

خنساءُ: من حرقَ الأشجارَ؟ من شنقَ الأنهارَ؟
من حقنَ الأطفالَ بالعارِ؟

٤

بعتُ الجوادَ، ابتلعتُ السيفَ، دستُ على
يمامةِ الشعرِ في صدري، ومزماري
وذرتُ أحملُ عكّازاً أقصُّ على
حدائقِ الموتِ أمجادي وآثاري

لا تفتحي الصدرَ، إنَّ القلبَ زوبعةٌ
مسعورةٌ وجنونُ النارِ أفكاري

لكن كفّىَ فأرٌ هاربٌ بدمى — عناكُبُ الخوفِ - لا فتّشتِ أسرارى !
وأنتِ .. كابيةٌ فى حلمِكِ العارى — بالله - تلكَ نبوءاتى مغبّشةٌ
فأرضعينى حليبَ الثارِ ، ملءُ فمى — فأرضَعينى ، غداً أجتثُّ زُنّارى

الأسكندرية : علاء عبد الرحمن

فى أعدادنا القادمة .. تقرأ هذه القصائد

القصيدة	الشاعر
من أوراق الملك المتشرد	محمد الطوبى
وصية منتحر لم يولد بعد	وصفى صادق
رحيل	إبراهيم نصر الله
أغنية	عبد الحميد محمود
الينبوع	الأخضر فلوس
بلاد	محمد آدم
أسئلة إلى أمل دنقل	عبد العليم القبانى
اعترافات قطر الندى	أحمد مجاهد
الموت فى الزحام	مديحة أبو زيد
لجنود الأرض وقادة الحرب	أحمد فضل شبلول
الحصان والحجرة	محمد هاشم زقالى
ولادة	أحمد زرزور
ليلة ضعفى	عزة بدر
حديث السنطة	عبد الرشيد الصادق
نبوءة	محمد سليمان
الخراب الجميل	عبد المنعم رمضان

قداس الحبّ

عبير عبد العزيز

أحبّك - مولاى - وحدَكْ
ومالى هوًى فى حياتى
سواك !

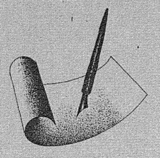
*

أحبّك حين ينام النهار
وتغفو النجوم
على صدر ليلٍ رَخِيِّ السماءْ
ويسهد شوق القلوب
يصلّى . .
يرتّل بالنبض ترتيلةَ الحبّ
يهمسُ . . فى لهفة وارتباكْ !
أحبّك !
أحبّك - مولاى - وحدك
ومالى هوًى فى حياتى سواك !

*

أحبّك حين العصافيرُ تصحو . .
تؤذّن للفجر بالشعر . . تسمو
إلى عالم الطهر . . تدنو
وتلتقط الدفء من راحتَيْك . .
تقدّس فى راحتَيْك النّماءْ
وتهتف فى ورَع التائبين
وفى روعة الذائبين
بفيض سناك !
أحبّك . .
أحبّك . .
أحبّك - مولاى - وحدك
ومالى هوًى فى حياتى سواك !

أسوان : عبير عبد العزيز



القصة والمسرحية

قصة

كتاب التجليات
السفر الثانى
المقامات

جمال الغيطانى

فاجتمعنا لمعان ،
وافترقنا لمعانٍ ، أما
الأمر فظل محصورا فى
أربع حقائق
الأول ، والآخر ،
والظاهر ، والباطن

(مدرج)

.. تعبت ، نعم ، أنا الغريب الحائر ، الراحل ، الغائب ، الموزع ، المفرق ، المشتت . أنا المحصور عليه بفقدان الاستيطان . أنا محزوز الرأس من القفا ، كحبيبى ، وصفيى ودليلى فى غربتى ، ومرشدى فى فقدى ، وطمأنينتى فى تيهى . نور طريقى المدلهم الوعر . مولاى الحسين ، الضنين علىّ بما يعلم ، مع أننى لم أضن ، فداخلى مباح ، ومكنونى مفصح عنه . أستغفرك يا من ليس كمثله شىء . فأين أنا منه ؟ أين أين وما بيننا مثل ما بين الثريا والثرى ، ما بين العلو والسفل ؟ . تعبت لما تبددت . وصار وجودى لا يماثله وجود . أحن وأصبو لعل وعسى . لكن خاب فألى ، ما رأيته لم يرو ظمئى ولم يهدىء روحى التى لا أدرى مستقرها ومأواها . رأسى المحسور أو جسدى المنفى عنى ؟ تعبت فتوسلت إلى بنى الأكرمين ، حتى لا أشك فيها عندى ، خاصة أن قديمى يبهت وموجوداتى تهن ، كان ممكنا ألا أبوح بشقاى ، فالكتمان من طبعى ، لولا أنى أمرت بالإفشاء والعلن ، لذا أشهدكم يا أحبائى وإخوانى - جنبكم خالقى ماعانيت - أشهدكم أنا الضعيف ، حزين الفؤاد ، فى كل لحظة وطرفة ، أننى مؤمن موقن وأثق كمسلم بأن الفراق حق ، وأن اللقاء حق ، وأن الصرخة الأولى حق . كذا الإطلالة الأخيرة من الحدقتين ، خفقة القلب الولهى حق ، ودفقته التى لا دفقة بعدها حق ، أن الوجود حق ، وأن العدم حق . البداية حق ، والنهاية حق ، والأسى على ما راح حق ، وأن الجمال حق ، والقبح حق ، والكمال حق ، كذا النقص . أن سماع النداء حق والصمم حق ، النطق ، الصمت ، القدرة ، العجز ، والعلم الأعم ،

والجهل الأتم حق . وأن البعد والقرب والدنو حق ، وأن الفناء والبقاء والإصلاح والعطب والبحر والبر والوسع والضيق والقسمة والسلامة والرجوع وعنصر الحياة وشجر الماء والنحرُ والعقاب والمحق والشفاء والمرض والبكاء والضحك والارتفاع والخفض ومداواة الكلوم . . هذا كله حق . كذا الطى والنشر والأسباب الموصلة والأنساب المتسلسلة والشم الرواسى ، والجذور الموغلة الضاربة ، والاتصال ، والانفصال ، والخيال ، والمثال . أشهدكم أن مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان حق . وأن تكوير الليل على النهار حق . وأن الذكرى حق ، وأن النسيان حق . أشهدكم أن الحق حق ، فاشهدوا يا حفاظ ودّى ، ودعاة نسيمى أننى أسلم بهذا تسليما كثيرا ، لكننى أذكركم أن خالقى وخالقكم ابتلانا نحن ثمر النشأة الإنسانية ببلاء ما ابتلى به أحدا من خلقه . إما ليسعدنا وإما ليشقينا على حسب توفيقنا إلى استعماله ، فكان البلاء أن خلق فينا الفكر ، لذا أكاشفكم بأننى لست بغافل أو مستسلم لأحوالى حتى لو أيقنت أن ذلك من طبيعة البشر ، أقمت فى أفق وعيى ، مراصد أرقب منها الدنو الواهن ، وأستشعر هذا الدبيب الرهيف ذا الكنه الغريب ، أقصد النسيان الذى هو عدو . فى دنياى الحسية تباعدت زيارات أبى ، لم يعد يطرق أحلامى . لم أعد أحاور نفسى بعد استيقاظى فأسأل : هل رأيته ، وكيف بدا لى ؟ وقد كنت أسأل فى الشهور التى تلت رحيله عنا . والرؤ ى يا أحبائى أمرها عجب ، منها ما نتذكره ونعيش معه فترات طويلة . ومنها ما نستوحشه ، ومنها ما نتهلل له ونستبشر . ومنها ما ينبئنا أو هكذا يبدو لنا ، ومنها ما يتبدد عند رجوعنا إلى عالم الحس . ومنها ما يعيد إلينا ما تبدد منا ، فنستعيد الشذى والعبق والصوت المفتقد . بعضها نتذكره إثر صحونا ، ومنها ما نستعيده بعد انقضاء ساعات إذا أثارنا أمر ذو صلة ، وقد اتفق لى هذا وما هو أكثر ، وما سأذكره فى موضعه ، لكن ما أعيه ناصعاً أن أبى لم يزرنى فى منامى منذ أمد ، عندما اقترب اكتمال عام على رحيله استرجعت ما مر . بذلت الجهد والمحاولة : فى مثل هذا اليوم رأيته لآخر مرة ، سابع عشر أكتوبر واليوم جمعة ، بعد سنة وافق يوم السبت ، وهذا شأن التقويم الميلادى لحركة الأفلاك ، تثبت الأعداد وتتحرك الأيام ، يتقدم اليوم يوما فيوما حتى يلتحم بموقعه القديم ، يندمج بنفسه ، أول الدائرة آخرها . نقطة البدء نقطة النهاية ، رأيت دخوله علينا عائدا من صلاة الجمعة ، متهللاً ، باسطا ذراعيه ، «أهلا» . مع اكتمال العام الثانى ومجىء السابع عشر يوم أحد ، حاولت أن أتذكر ، أى ثوب كان يرتدى ؟ ما لونه ؟ لست واثقا ، وقلة اليقين تولد الحيرة ، والله يا إخوانى : . . . إن الأمر حيرة . لكن مما يصفى بعض عكارق ، أننى أذكر الحوار الذى جرى فى مضمونه وليس فى نصه ، سألنى : إلى أى البلاد ترحل ؟ قلت : إيطاليا وفرنسا ، فبدت عليه دهشة البسطاء الأولى ، وفرحة الأب الذى أنجب فسوى ، واكتمل ابنه ، وصار يرحل بمفرده إلى بلاد لم ولن يطأها ولن يراها بعينيه ، تمتم : ماشاء الله ، ماشاء الله . خرجت إلى الشرفة أدخن النرجيلة التى يعدها أخى الأصغر كلما جئت البيت الذى فيه نشأت ، جاء أبى وكان مجيئا هادئا لا تسبقه مقدمات . أراه الآن مستريح الملامح ، راضى النظرات ، وكأنى أراه من صغرى عندما كان نشيطا فى خطوه ، والتجاعيد قصية عنه ، أراه على غير ما كان يبدو فى اللحظة ذاتها ، فكأنه أعار مخيلتى صورته القديمة لأراه فيها كلما حاولت استعادته . جلس هادئا راضيا ، ثم التفت إلىّ وأطال . كمن يتزود أو ليثبت ملامحى فى ذهنه الذى سينأى ولا ندرى ، ثم أغدق علىّ من نظراته النسيمية ، وتلك لا يمكن النفاذ إلى كنهها لحظة ترقرقها . لكنها تفصح للغافل بعد تمامها ، وبعد انقضاء أوانها ، فسبحان من له الدوام . وإذا أوق الإنسان نقاء البصيرة ، وصفاء الرؤ ية ، وشدة التدقيق ، فربما يسأل نفسه : لماذا يتطلع إلىّ هكذا ؟ . ولاتلوح الإجابة من طى الحجب ، وربما تشى بفحواها بعد فوات الأوان . وآه من الفوت ، وعدم القدرة على إدراك الشىء فى حينه ، ليت الجاهل يعلم بما ليس يدرى ، أرى نظراته الهادئة الموشاة بالرضى والسكينة والدعة والرغبة فى التزود قبل الرحيل ، رضا من اقترب ، وطمأنينة من يدنو من التسليم والاستسلام لما قدّر ، رضا من أتم وأوق فاكتمل . وقارب على الرحيل ، هذه النظرات الأصيلية الواهنة المشرعة للغروب والمحاق ، فهى بين بين ، لا عصر ولا مغرب ، لا صبح ولا ظهر ، نظرات من دنا وتدلى فكان قاب قوسين أو أدنى . تطلعوا يا أحبابى إلى ذوى القربى منكم ، ربما ترونها وتعرفونها إذا علمتم ، لكن أنى لكم ذلك ، أنى لكم ؟ . نفس هذه النظرات أغدقتها أمى علىّ بعد حين مقدر ، ولم أنتبه ، ولم أعرف ، ولم أتنبأ حتى ، إنه يعلم السر ، وما يخفى ، فأن

لى أنا المحدود المقيد العلم بما سيكون ؟ لما طال سكون أبى ولم يحول النظر عنى ، واستمر يسلم ، ويتملى منى ، وأنا غافل ، ولما أقضنى الكنه الغامض أردت إنهاء ذلك الصمت فقلت : «تركت مع أمى خمسة جنيهات لترسلهم إلى عمتى» ، قال لى : «وسع الله عليك . وبارك لك فى ابنك وبيتك» . بعد إطراقة حاد خلالَها عنى قال : «وجنيه لأسرة عبد الناصر» وأتبع سؤاله بتعبير ، وهزة رأس ، مهونا علىّ الطلب . وعبد الناصر هذا رجل فقير كان من خدام الحسين . يجاور ضريحه القاهرى ، ينفض الغبار عن العتبات المؤدية ، أو يزيل شيئا ما علق بالسجاد أو الرخام ، أو يساعد عجوزا خانه الخطو ، يحمل فى بعض ساعات النهار أو الليل صندوق الأصباغ ، يمضى إلى مقهى الفيشاوى القريب القديم ، كان نحيلاً ، طويلاً ، أسمر ، حاد الملامح ، وقد يحلو لبعض الرواد أن يمزح فيناديه : «عبد الناصر . . تعال امسح الحذاء» . إذ يرانى يقبل علىّ . يصافحنى ، يستفسر عن أبى الطيب ابن الطيبين ويوصينى به خيرا . ثم يقطب عينيه : «إنه حبيب الحسين» ، وأقول له «هذا أمر لايحتاج إلى وصية ياعبد الناصر» . فى زمن لا يمكننى تحديده بالدقة المرجوة اختفى . لم أفكر فيه ، ولم يلفت غيابه نظرى حتى أخبرنى أبى متأثرا برحيله ، وأنه فارق أسرة فيها صغار . سألت : أكان متزوجا ؟ قال نعم ، وعائلته فى مقابر الخفير يسكنون حوشا قديما . تأسف أبى عليه لأن الرجل لم يذكره أحد . ولا يذهب إلى أولاده أحد ، ولم ينتبه إلى غيابه أحد ، صار يمضى إلى عائلته ، يقدم إلى الأولاد بعضا مما يفيض عن الحاجة أو يقتصده وهذا أدق من حيث المعنى ، لأن أبى عاش جل عمر لا يفيض عن حاجته شىء . كان يطلب منى أو من أخى إسماعيل لقلة ذات يده . بعد عودته إلى صمته سألنى «أجىء لأودعك فى المطار» . قلت لا تتعب ، اعتدت السفر . ليتنى استجبت . لرأيته بعد مشاهدتى تلك أذكر ضياع الفرصة فأندم ، مع أن اللحظات كلها ولت وصارت إلى عدم . لست بقادر على تحديد اللحظة التى وقعت عينىّ عليه آخر مرة .

بعد نزولى إلى الشارع ، بعد وقوفى إلى جوار العربة الصغيرة رفعت رأسى ، يداه متلامستان ، رأيت أمى ، إخوتى ، ولم أرحثيث الخطى الذى هوأقرب إلينامن حبل الوريد ، لا أدرى موقع اللحظة من حركة الأفلاك ، اعذرونى يا إخوان لو أطلت وفصلت ، أعرف أنها لحظة لا تعنى شيئا عندكم لكنها بالنسبة لى عمر ومعنى وهوى ، فاحتملونى ولا تملونى لا أراكم خالقى بعض ما عانيته ، أزعم الآن والسنين تلفنى بكرها والعمر ينطوى كطى السجل للكتب ، أننى لا أنسى ما وقعت عليه عينىّ فى مجمله وليس فى تفصيله ، بعد تبدد الثوابت ، بعد تشتتها فى الكون الغريب ، حاولت مطابقة اللحظة باللحظة ، والموقف بالموقف ، ومن نبع حنينى أروى أحاسيسى علها تتكرر ، لكننى أشبه بمن يحاول رى ظمئه من ظل الماء ، أو ينحت من أريج زهرة شمّها يوما تمثالا لمن أحب . فأين القرب ؟ وأين البعد من البعد ؟ رحت أردد بينى وبينى ، منذ عام لم يكن متبقيا له إلا سبعة أيام ، ستة ، أربعة ، يومان ، وعندما طلع صباح الواقعة كان الأربعاء يقابل الثلاثاء ، عقدت الهمة ، وقصدت زيارة المثوى ، والأربعاء يوم لم يعتد قومى زيارة موتاهم فيه ، قطعت الطريق المترب الأصفر ، والشمس لافحة ، والخلق قليل ، والشواهد حجرية ، علامات على حد الأبدية ، لم ألق عم عبده حارس القبور ، بابه مقفل ، دخلت وحدى ، الجزء الذى يرقد فيه أبى لم يحدّ بسور بعد ، مكشوف للطريق ، وهذا يضايقنى ، وقد عقدت العزم وأضمرت النية على بناء مقبرة أنقل إليها أبى حتى لايكون ضيفا على آخرين ، حتى لايكون غريبا فى رقدته كما عاش ، حتى تكون رقدتنا إلى جواره ، عسى أن تساعدنى ظروفى عسى ، قعدت فوق حجر عند موضع قدميه ، أصغيت إلى رياح جافة حارة تهب فتتردد بين الجدران المتقابلة ، والأبواب المغلقة ، حدثت أبى بكلام كثير بددت به صمتى ، عللت النفس أنه ربما يصغى ، وتساءلت عما جرى للجثمان فى هذا العام المنقضى ، وكيف يبدو الآن ؟ كنت كلما جئت أسأل عم عبده . هل جاور أبى ميت آخر ؟ حتى نهاية العام الثانى بقى أبى وحيدا ، تطلعت إلى الأرض المنبسطة ، والجدران العتيقة ، والمصاطب ، والشواهد . رقود يجهل كل منهم الآخر ، جيران لكن لا يتزاورون . ناجيت أبى : لن أغيب ، لن تتباعد المدد بين زياراتى إليك ، قمت بعد مكث ساعة أو أكثر ، بسطت اليدين ، واليدان محل القبض والعطاء ، لذا كان بسطهما علامة السؤال والتسليم ورجاء الإجابة ، والسؤال حال افتقار وحاجة إلى الإجابة ، وعندما بسطت يدىّ ، لمن يرانى ولا أراه ، كنت مفتقرا إلى الكثير ، لى

ولأهلى ولمن صاحبت ولمن أحببت ، لذا سكت ولم أنطق ، بـل توسلت بعينى ورجـوت ، وتلوت فاتحـة الكتاب ثم ألقيت السلام مودعاً ، وتراجعت حتى المنحنى حتى لا أولى أبى ظهرى ، استدرت مستقبلا الطريق ، ودمعى نافر ، وقلبى ساج ، كنت بحاجة إلى من يشرح لى القضية فالأمر عسر ، والسر جلل ! ، حل العام الثانى ، وفيه تعودت القسم برحمة أبى ، وقد قضيت زمنا أنفى فيه أى خاطرة توحى لى أن بصرى لن يقع عليه ، وأن لفظ «أبى» اختفى من قاموس ندائى ، اسمحوا لى أن أذكر واقعة ربما حوت علامة . إذ حدث بعد رحيله أن ذهبت إلى طبيب اختص بعلم القلوب وجراحتها ، وأثناء تدوينه بعض الملاحظات عن علتى كبسنى خاطر عجيب وإن بدا فى لحظة مـألوفـا معقولاً متزنا ، أليس هذا الرجل عالماً بالقلوب ؟ إذن . . ألا يقدر على بث الحياة فيها همد منها ، وسكن خفقـه ، وبطل هفوه ، وتوقف نبضه ؟ لم أنطق بالخاطر المباغت ، وتذكرت زيارتى لصاحب لى ميسور حاله ، ولحظة دخولى حديقة بيته رأيت بستانيا عمره يقارب العمر الذى رحل فيه أبى ، حضوره يماثل حضور الراحل الكريم ، فاندفعت تجاهه حتى أنى رأيت فى عينيه دهشة مهذبة . وفى صباح شتوى كنت أجتاز باب بيته عندما رأيت والـد امرأتى أو عيالى ، فعانقته عناقا حاراً وهفوت نحوه ، وكأنى أرى فى كل أب ظلاً من ظلال أبى ، غير أننى دائما أرتد ملوما محسوراً ، وأوعر الآلام ما يقع عند التيقن من استحالـة الغرض . هذا مقطوع به فانتبهوا . يوم تبلى السرائر فما له من قوة ولا ناصر ، جنبكم خالقى - وجنبنى - السهو ، والإهمال ، والغفلة ، والزلة . فى ذلك العام الثانى ، كم رأيت ، من رجـال يشبهـون أبى ولم أتـوقف لأنـقب ملامحهم ، بل إننى كففت عن تأمل أقاربى الأقربين ومحاولة تلمس الشبه الخفى ، أتذكرون يا إخوانى فى السفر إلى الحق اكتمال العام الأول على رحيل جمال عبد الناصر ؟ . ميدان العباسية والطرق المؤدية مزدحمة غاصـة . الوفـود تـترى ، والجماعات تتوالى ، والخلق كثير ، والممر وبهو المسجد يفيض بالورود . فى العام التالى لم يعد الجمع هو الجمـع ، وفى الثالث قلّ المـدد ، وفى الـرابـع اتسعت المسـافات وصـار الضـريـح وجهـة المخلصـين الأشـداء المحبين . صار ما نظنه قريبا بعيدا والله غالب على أمره ولكن أكـثر الناس لايعلمـون . لكننى أستأذنكم بـإتمام مناجاتى والإفضاء بمضمونى ، فأقول إننى رأيت غرباء ، فقراء لم تتح لهم فرصة الوقوف بين يديه يوما . لم يعرفهم وعرفوه ، رأيتهم يسعون إليه فرادى ، يتوقف القادم من الـريف أو أحشاء المدن ، يطلبـون لـه الـرحمة ، والله يـا أحبابى رأيت يـوما عجـوزا تبكى تقعى أمام الـرخام البارد ، ولاتخشى عيون وأرصاد الجلف الجافى الذى بدد ومنع آثار صوته ، وصادر من شدا له يوما بالغناء الجميل ، وشوه السيرة الزكية . استخف قومى فأطاعوه فكانوا من الخاسرين . آه . . كـل شىء يجرى إلى أجـل مسمى ، والذكرى تمضى إلى مستقر لها . . النسيان ، آه . . كيف كـان مـرور عـام عـلى استشهـادك يـابن بنت الحبيب المصطفى ؟ من زارك سراً ، ومن ذكـرك علانيـة ، ومن أقسم عـلى الثأر لـك ؟ . وهل يستمـر بكاء الحـزانى فى كربلاء ؟ للذكرى أطوار ومراتب ، فأبى الذى كان يبدو لنا بعد شهر من رحيله ليس هـو الذى ذكـرناه بعـد سنة ، ومولاى الشفيع الذى أينع فى قلوب المحبين النادمين بعد عـام ليس هو من تبكيـه دموع من عـاشوا زمنى . كـذا عبد الناصر . وسيجىء اليوم الذى لن يذكـر فيه إلا فى السيـاق العـابـر ، ثم يلوح زمن يبهت فيـه هـذا كله ، فالغوات يا إخوانى المحبين . كيف يمكن صون ماكان من حشر الماضى وبعد المستقبل الآتى ، وصعوبة المسافات ، كيف ؟ من أجل هذا خـرجت وحاولت . وجـاهدت ، حتى وصلت إلى سـادتى فى الـديـوان ، وألقيت عنـدهم بركبى ، وحططت رَحْلى ، وفصلت خطتى ، وكـان من أمـرى ماكـان ، ولم أعد ، أعدّكم انقضى وكم تبقى ؟ مرشدى من بعد مولاى الحبيب الشهيد ؟ إذا تحركت إلى من ؟ وإذا اجتمعت فبمن ؟ وإذا افترقت فعمن ؟ كل ما مررت به كنت منفصلا عنه حتى وإن اندمجت فيه ، قصيا عنه وإن دنوت . قال مولاى الحسـين ، إن اتبعتنى فثمة ما يجب ألا تسأل فيه ، وقد وقع الخطأ منى ، لكننى لم أبلغ بعد الحد الذى تحق علىّ فيه الجفوة الأتم مع أنى كتمت ولم أبح فى مواضع كثيرة كان لابد أن أسـأل فيها وأستفسـر عنها . فإلى من أحيل شيئا من نَصَبى وحيرتى ، هذا كله ثقيل علىّ ، فأنا وإن بدوت ثابتـا راسخا وأحيـانا جهْما صعب التقبل فإننى أرق للناظر ، وأشف مما يخيل للرائى لا إله إلا هو يعلم السر وما يخفى ، إنه على كل شىء قدير ، بكيت لأننى فى نـأى دائم عنى وعمن أحببت ، وكـل

ما تعلقت به يفلت منى . صرت معلقا فى فراغ عتيم ، ما من نجوم بادية ، ولا يابسة مأمولة ، افتقدت العلامة وتاهت الدلالة ، فتذكرت قول شيخى الأكبر سيد العارفين محى الدين ، إن الهم يولد كبيرا ويصغر كلما دام واستصحبه الإنسان ، حتى إن المعاقب بالضرب ما يحس به إلا فى أول ما يقع به مقداراً قليلا ، ثم لما يتخدر موقع الضرب فلا يشعر به ، كذا الأحزان . كثيرا ما أحاول جاهداً استعادة صوت أبى ، وعبثا أحاول ، فالأصوات أول ما يستسلم للنسيان ، ثم تتبعها العادات الصغيرة ، كطريقة النظر إلى الموجودات ، وحركة الأيدى عند الحديث ، والاضطجاعة ، ولوازم الحديث ، وهيئة الضحك ، والإطراق عند التفكير ، وجوهر الحضور ، يندغم هذا ، وتبهت الفواصل ، ثم يتلخص الوجود الذى كان فى لفظ «أبى» «أمى» «صاحبى» ، وددت سماعه لكن لم يتيسر ذلك ، تمنيت الرجعى إلى منزل الأصوات الباقية لكن عبثا التمنى . نطقت بعتابى لمولاى وصفيى ، وإمامى الحسين . أفى مثل حالى ينأى الخليل عن خليله ؟ أتصبح قصيا وأنا بحاجة إلى الأنس ، لو بقى الإنسان وحيداً لهلك ، سمى إنسانا من الأنس ، خمسة حروف متصلة أول ثلاثة منها أنس ، وهذا عين الحاجة . فلو انقطع الأنس لا متنعت الأسباب . كنت خائفا فى ترحالى هذا ، لأن وجودى تشتت فرأسى هنا وأطرافى موزعة . لقد جئتمونا فرادى كما خلقناكم أول مرة . كنت وعْيا مكتملا فى كيان منقوص . بكيت وأنا عاجز عن تجفيف دمعى فالصلة مقطوعة بينى وبين يدىّ . ناجيت شفيعى أن يحن علىّ ، فالساعة آتية لاريب فيها . فاصفح الصفح الجميل ، وهنا هفوت كلى إذ رأيت الطائر الأخضر مألوف الوجه لى ، محبوبه عندى ، فطعمى ، رفرف خالد حولى ، وتأهبت لأفتح فاهى مستقبلا زادى ، فأشبع بعد جوع ، وأطمئن بعد خوف ، وأستريح بعد كد ومشقة . لكنه لم يفعل كما عودنى . اقترب ماداً جناحيه الضوئيين ، كفكف دمعى ، ونزح من همى ، فدعوت خالقى أن يطمئنه فى أبديته ، وألا يضيمه أبدا ، وأن يعوضه شبابه الذى لم يتمه ، تبعته صاغرا ، مطيعا ، مستكينا ، هادئا ، وأنا لا أعلم المراد بى . مررنا بفضاءات وفراغات لا مقابل لها فى العالم الإنسانى ، لكن انشغالى بمقصدنا جذبنى عن تأملها ، إلى أى محط سننتهى ؟ وأبغض الحيرة الجهل بالوجهة . عند حد معين مقدر اتخذ خالد سبيله فى المجهول سربا ، فعدت وحيدا بدون وحدة إذ أنبأنى حسى الإنسانى أنى مقبل على لحظات عجبا ، ثم بدأ إلقاء المعارف فى وعيى ، فعلمت أننى أدنو من الديوان لكن من جهة تخالف الجهة التى جئت منها أول مرة ، دنوت من سادق ، انتظرت الإذن . علمت أن قدومى ليس كمجيئى أول مرة ، وأننى مستدعى ، ولست ساعيا ، تطلعت وأنا خِلو من الدهشة الأولى . مولاتى وسيدتى الطاهرة فى الموضع نفسه . وفى هذه المرة ، خيل إلىّ أن إطراقتها تشى بشبه بإطرلقة أمى فحننت ، وملت ميلا ، وتلألأ الإلف الجميل فى عينىّ حتى صرت غير قادر على التزود ، فأغمضت حدقتىّ . ولّيت قبلة إمامى الحسين ، وفاض أساى ، فخاطبته بوجهتى وليس بنطقى . .

- لماذا تركتنى يا قرة أعين ؟

لم يجبنى لكننى أعرف أنه يسمع ما تطنه نفسى ، واجهته بملامح طفل ضل عن والديه فى قفر ، فهجره الأمن والظل والمأوى ، ولما ظهر له مرة أخرى لم يبك ، ولم يهرع محانقا ، إنما وقف صامتا يعاتب ، ويشكو ، إنها اللحظات التى تمهد للبكاء المرير ، فيها الخوف من عودة الوقت المر والوحدة ، والفرحة باجتماع الشمل . ولما تصارع هذا كله غلب الخرس ، وغاب النطق . تقول رئيسة الديوان :

- تشكو التعب ؟

أوجز . .

- مابدأت منه أعود إليه . .

تقول لى :

- اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا . .

- هذا يقينى . .

تقول لى :

- ومن ضل فإنما يضل عليها . .

- ليس للإنسان إلا ماسعى . .

ثم ينزل صمت . جاءنى الإذن بالنظر إلى اكسير قلبى ، ونن بؤ بؤ عينى .

عنـدى طيف عتاب ، وغمـام أمل ، وعبـير رجاء ، فكيف لمن هو مثلى أن يعاتبه ؟

- مولاى . . لا أرجو إلا المودة فى القربى ؟

يقول الشفوق ، نزهة الناظرين، وموضع الإنصاف :

- إنك كادح إلى ربك كدحا فملاقيه . .

- أوّلى شوق ، وآخرى تودد إليك .

يقول :

- ألم أقل إنك لن تستطيع معى صبرا ؟

أتضرع :

- يـا نبع الصفـاء ، يا مشـرق المـودة ، تعـذبنى قلة حيلتى ، وصعوبة الطريق .

يقول ميراث الوارثين ، ودرة أصداف القرار المكين :

- إنك كادح إلى ربك كدحاً فملاقيه .

- يـا إمامى ، لم يخف حـالى حـالى ، جئتـك ملوعـاً بـالفقد ، ربمـا أطلعتنى على مـا أفلت منى . . افتقـدتـه أكثر . .

يقول صاحب الثغر العذب المنكوث بعصا الظالمين :

- كل شىء بقدر .

أستمر فى قولى لعل وعسى :

- رأيت بعضا مما سعيت إليه ، هذا حق ، شاهدت ما لم يتح لغيـرى ، هذا حق ، صحبتنى ، وهـذا شرف عظيم لم يحظ به إنسان من العالمين ، لكننى كنت متفرجاً ، مبددا . لم أك فاعلاً . .

يقول مراد الطالبين ، ونهاية مقصد الساعين :

- وجودك محدود وتبغى وجودا غير محدود . .

أهتف :

- أعنى -

يجيبنى :

- أعن نفسك . .

أتوسل :

- تبهت الذكريات عندى . .

يقول :

- اسع . .

أفيض :

- يـاحبيبى . يا مغـرب الأسرار . يـا لطيف المنن ، يا رقيق الإشارة ، ما أبغيه لحظة تبقى ولا تفنى . .

يقول :

- كل يوم هو فى شأن . .

أشرح :

- مجرد لحظة عابرة ، تقع فيها عينى على من فقدت ، على من ضاع منى ، على من طواه العدم . .

يقول شفيعى :

- لا يفنى أب له ابن .

أقول :

- لكننى قصرت . .

تقول سيدتى ذات اللطف النورانى :

- بل ضيعت ما ضيعت . .

أستفسر خجلا :

- ماذا ضيعنى ، وفى أى حيز فقدت ؟

يبتسم :

- ألم أقل إنك لن تستطيع معى صبرا .

ارتـددت إلى صمتى ، ضـاق اللفظ واتسـع المعنى ، صعب المـراد واستغلق المقصود ، وصـار ما أراه قـريبـا بعيدا ، غير أنى خفت الفقد فنطقت :

- وعزتك ، عندى . ستجدنى صابرا ، ولن أعصى لك أمرا . .

وهنا سمعت مولاى الحسن طيب القلب :

- جمال ، أتحنا لك ما رأيت لأنك صدقتنا فيما جئتنا

له ، لكن المتاح مقدر بأول وآخر ، وحتى تقر عيْنـا فإن منتهاك لم يحن بعد . .

وهنا نطقت رئيسة الديوان :

- أم تظن أنك مقدر بوجود لا يبلى وعمر لايفنى ؟؟

أجيب :

- لا وجلالك عندى .

تقول :

- كل من عليها فان . .

أهمس حزينا الحزن كله ، أسياناً الأسى المر . .

- عفوك يا نقية ، رضاك يا طاهرة ، كان أملى استعادة مـا ضيعتـه ، فـإذا بى أضيـع مـا تبقى لى ، ظننت أننى وصلت ، بينما أنا فى عين الفصل . ظننت أننى اجتمعت ، وأنا فى عين الفرق . .

ينطق إمامى :

- لست مهملا ، ولن تترك سدى . .

ينزل قوله بردا وسلاما علىّ . تقول رئيسة الديوان :

- أمامك المقامات ، فسلم وافهم واكتم . دليلك شيخ العارفين محيى الدين . .

وهنا غمرنى خوف ، ألم يحتز رأسى ، ألم يفرقنى عن بعضى ؟ هاهو يقف مهيبا ، بالضبط كما رأيته أول مرة ، لمحت شبها يجمعه بعظيم ممن عرفتهم أول فتوتى ، وبداية تلمسى الطريق ، الشيخ أمين الخولى الـذى أنار بصـائر عدة . وليس هذا بالمقام المناسب لأفصل معـرفتى به . رأيت شيخى محيى الدين بن عربى يقبض على قلبى فى كفه اليمنى ، يفك المنديل المنسوج من الضوء الغروبى وموشى بظلال النجوم ، يبسط راحته فيفك أسره ، يسعى قلبى ، نعم . . يمشى ، قلبى أنـا المنتزع من وطنـه الـذى هـو صدرى ، ها هو حىّ ينبض . هذا خفقه ونبضه ، أتعرف إلى الخفقة المتعبة التى أصغى إليها الأطباء طويلا فى دنيا حسّى ، قبـل أن يصرحـوا لى بتعب قلبى ، نتيجة علة قديمة ، وكأنه لا ينقصـه إلا عطب مـادى ، مع أنـه ناء وفاض . ها هو يسعى . ثم يسجد . يسجد على مرأى منى أمام الديـوان كله ، يستديـر تجاه مـولاى الحسين ، أصبح قلبى يرى ، فالقلب فى الصدر أعمى لأن الصدر حجاب عليه ، والآن له رؤ يته ، يختار وجهته بمنأى عنى ، فأنا التابع وهو المتبوع ، يتناوله مـولاى الحسين بيـديه ، يرفعه ، يتأمله . يهمس إليه بما أجهل ، يسلمه إلى شقيقته الطاهرة النورانية رئيسة الديوان . تنظر إليه . تغدق عليه الرحمة ، فيهدأ مَيَدى ويكف زلـزالى . ليس بوسعى إلا المراقبة فلا أعلم المراد بى أو بقلبى ، كفانى رضا أن الحبيب أحـاطه بـأنامله ، وأسبـغ عليه العنـايـة ، وبث النفس العطرى حولـه ، رئيسة الـديوان تـطيل النـظر . تمسك جنبيه ، تباعـد ما بينهـما ، فينفلق كالثمـرة ، ينقسم إلى قسمين موصـولـين برقيقة واهية . فينفصل ويتصـل ، فى دنيا حسى . خفت إجراء عملية لإصلاح علتى ، عندما علمت أننى أغيب عن وعيى ، وأن الطبيب المداوى يشق صدرى ، ويستخرجه ، ويغرز فيه المشرط ، والرباط ، كنت أجـزع ، ولا يغمض لى جفن كلما تخيلت ذلـك ، وهاهو قلبى منفصل عنى ، ولست بفاقد شعورى ، ولا أدرى المـراد بى وبـه ، هـا هـو قلبى شـطران ، يفيض ما بداخله ، تتـدفق أحزانى ، فيضـا لا ينقطع ، وسيـلا لا ينتهى ، عديدة لاحصر لها : حزنا على ما ولى وافتقد وهذا أعظمها ، وحزنا على أحبـابى الراحلين ، وعشقى القديم وآمال لم تتحقق ، وحزنا على ديار فارقتها ، وأرض أخرى لم أكن بالغها إلا بشق الأنفس ، وحزنا على أمسيات لطاف ، ولحظات قصار اتصل فيهـا الود بـين العيون ، وأصغيت فيها إلى الأحبة إصغاء جميلا ، ولحظات ودعت فيها ، حزنا على الشفق ، ونـزول الغسق ، وحزنـا على نسمـة لن تـرجـع ، حـزنَ الغـامض مجهـول الكنـه والأسبـاب ، وحـزنى الـداهم المفـاجىء الغتيت الـذى يقبضنى من كافة جهاتى . وحزنى السارى عندى على مهل فيكـرر شربى ، ويعتّم هـواى ، وحزنى عـلى أحـزانى . يفيض هذا كله من قلبى ، حتى أنى تعجبت ، كيف اتسع حيزى لهذا كله ؟ لاحظت أن سيد عرش قلبى ، والمتولى على خفقاته يردد الطرف بينى وبين مكنونى ، فرق فؤادى لى ، وصعب علىّ حالى ، دمعت دمعتين . وهنا تناولت رئيسة الديوان قلبى كالوليد ، وعلى مهل غمسته فى وعاء الحنين ، ثم غمسته فى وعـاء الشوق . ثم الآمـال ، ثم الرجاء . ثم بللته بالرضى والصبر الجميـل ، ثم جمعت

أحزانى التى فاضت ، واستخلصت لبّها ودسته فى غرارة كيس قلبى الـدفين ، ثم غسلت هـذا كله فى الشفق الوردى ، وهذا جوهر وجودى وخلاصة سرى الذى لم يطلع عليه مخلوق ، فاحفظوه عنى يا هواة ودى . حفظكم خالقى من كل سوء . لما فرغت رئيسة الديوان نظرت إلىّ ، فتعاظم عندى الوداد ، ورأيت فيها هيئة أمى عندما تتأملنى صامتة ، تنطق فى سكوتها بما يعجز اللسان عنه من حنو ، ورفق ، وشفقة بى . تمد قلبى إلى شيخ العارفين ، يلتفت إلىّ :

قلبك عندى أمانة . .

أسأل :

- لم ؟

- حتى لايتحول . .

أولّى بوجهى تجاه حبيبى . أنطق من حزنى وخوفى . .

- أتنفينى عنك ؟

يقول أنور الجبين :

- هذا شيخك فى مقاماتك . . اتبعه ، واخلص ، تكن من الكُمّل . .

إذن . . أوصانى تاج فؤادى ونبراسى . فأسلمت أمرى ، وسكن ميدى . لكن بقى عندى خوفى من شيخى ، خوف التلميذ فى مواجهة أستاذه وخشية المريد إذ يخلو إلى شيخه ، ورهبة الطالب الذى يجد فى أثر مطلوبه ، بقى خوفى ، والخوف لايكون إلا مع الجهل ، فلم أدر ما سيصير إليه أمرى مع شيخى . خفت ، مع أنى لم أخف ، عندما صحبت مولاى الحسين ، فهو الأمن وإن أخافنى ، وهو الرضا وإن أسخطنى ، وهو الرحيم بى وإن كدرنى أو عاقبنى ، أما فزعى الأكبر الآن ، أن يكون هذا آخر عهدى به ، لا تدرى نفس ماذا تكسب غدا ، ولا تدرى نفس بأى أرض تموت ، لم أصرح بما عندى ، وإن أيقنت أنه ما من شىء يخفى على سادتى ، غير أنى لم أتأكد إن كان شيخى يحاط علما ؟ فارقت مركز الديوان وعندى حنين إلى قلبى ، حنين لا يصحبه خفق . فقلبى منفى ، صار لى قانونى الخاص وحالى الذى لاحال مثله ، هاهو شيخى الأكبر يسعى ، يخطو مهيبا ، لاتنقص المسافة بينى وبينه ، عبرنا منازل الديوان ، والحنين إلى سادتى يشتد ويقوى ، ألم يغسل فيه قلبى ؟ . تبدو من بعد سحيق شجرة ، أو تكوين يشبه شجرة ، ازداد اقترابا ، هذا جذع بعيد فى أسفل سافلين ، وفروعها ضاربة فى أعلى عليين ، لايقدر بصرى على الإحاطة بها ، وكلما اقتربنا ازددت يقينا باستحالة وصفى لها ، أو تصويرها لكم . ولكننى باذل جهدى غير مدخر ما فى وسعى ، وخالقى المعين ، فلا شبيه لها فى الأوصاف التى أعرف :

- تلك شجرة الخلق . .

أخذنى البهْت ، وفى اللحظة ذاتها ائتنست بشيخى هو سيد العارفين الذى اهتديت على يديه قبل أن أراه ، وصحبته قبل أن ألقاه ، وحدثنى قبل أن أسمعه ، وشرح لى قبل أن يعلمنى بعضا مما يعلم ، وزادنى اطمئنانا شبهه الغريب بشيخى أمين الخولى - رحمه الله - غير أن ما شاب أمنى ، وكدر طمأنينتى أنه هو الذى حزّ عنقى ، وهذا أنا ، المحكوم عليه بألا يأمن أبدا حتى فى لحظات أنسه . شيخى الأكبر يحدثنى :

- تلك شجرة لم يرها آدمى قبلك ، فابشر بالحظوة لكل مخلوق من إنس وطير وحيوان وجن ، ورقة هنا يبدأ برعمها مع بدئه فى الحياة الدنيوية ، ثم تنمو مع نموه ، لا تتقدمه ولا تتأخر عنه . إنما توازيه ، تخضر مع شبابه ، وتصفر مع شيخوخته ، وعند الأجل المسمى يدب إليها الوهن ، فتسقط عند تمام النضوج ، إذا نضج الثمر سقط ، وتلك لحظة مقدرة فى اللوح المرصود حيثما كان وما سيكون . .

أصغيت ، ما أُطّلع عليه لم يره بشر إلا المصطفون من الكمّل ، مع ذلك أضمرت فضولا ، لم أفه عنه ، ولم أصرح به ، حول اللوح المرصود ، تمنيت لو أقف على مصيرى . وما هو مقدر . ومصائر إخوانى ، لم أبح الآن إذ يسعى شيخى وأسعى خلفه ، كنت أرى الفروع والأوراق فى جملتها ، وليس فى تفصيلها ، حيرنى مصدر الضوء الخفى . فلم تعهده عينىّ فى دنياى ، سمعت ما يشبه الصراخ أو الاستغاثة فوجف فؤادى ، وتبلبل خاطرى ، ثم هدأ حالى لما عرفت أن هذا مصاحب لسقوط أوراق وانفصالها عن أغصانها ، وأن آجالا حانت وتمت ، رأيت أوراقا تتهاوى ، وكأن رياحاً خفية هينة - تحملها قبل ذهابها إلى المحو السحيق ، وقع عندى أسى ، فأوانى

خريفى كذا مطلعى ، والخريف يا أحبابى حد بين حدّين ، كالفاتر بين الماء الساخن والبارد ، وكالصوت بين المخافتة والجهر ، وكالتبسم بين الضحك والبكاء . وكالإغفاءة بين النوم واليقظة ، وكالنوم بين الموت والحياة ، مرَج البحرين يلتقيان ، بينهما برزخ لا يبغيان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان . استوثقت أن كينونتى خريفية ، لذا قدر علىّ الأسى الدائم المصاحب لى حتى فى ذرى بهجتى ، والذى يدفعنى إلى الصمت المفاجىء ، أو الإطراقة المباغتة ، بدون أن يبدو علىّ أو يلوح عندى ، وظل هذا مجهولا لأقرب أحبتى ، عدا اثنتين ، الأولى أمى ، والثانية سأبوح لكم باسمها ، إذ أنها ليست مصاحبة لى فى نشأتى الأولى ، رحم الله أيامى مع الأحباب الخُلّص ، ولو اتسع المجال ، وتيسرت السبل ، فسأعقد فصلا خاصا بالخريف ، فالحديث طويل والأمر جلل . رأيت أوراقا لم تزل بعد خضراء تبتر فجأة ، تهوى ، واستحال علىّ رؤ ية المقر . قلت لشيخى الأكبر :

- أين نبتها وكيف غرسها ؟

قال لى إن الشجرة المثمرة إنما تنبت بالحبة التى ينمو بها أصلها ، فإذا غرست تلك الحبة ، وغذيت ، وربيت ، نبتت وفرّعت ، وأورقت ، واهتزت ، وأثمرت ، فإذا نظرت تلك الشجرة رأيتها فى تلك الحبة التى نبتت منها هذه الشجرة ، فالحبة فى البداية نطفة حتى أظهرت صورة الشجرة ، والشجرة فى النهاية بها ظهرت فأظهرت تلك الحبة ، فهى من الوجود ، وهى للوجود . . قلت :

- لا أفهم . .

قال لى إن مثال ذلك تاجر عمد إلى فراشه وبزّه ، فطواه فى خزانة ملكه وعبأه أثوابا بعضها فوق بعض ، فأول ثوب دمجه وطواه هو آخر ثوب أظهره وأبداه .

ثم قال لى ، إن كل شىء فى الكون الحسى من الحوادث كالنقص والزيادة ، والغيب والشهادة ، والأعمال والأحوال ، والقول والفعل ، والتوق والذوق ، ولطائف المعارف . . فمن ثمرها . كذا البعد والقرب ، والمقامات ، ومناجاة العارفين ، ومشاهدات المحبين ، وعالم الصورة والمعنى . .

ثم قال لى : ما أنت إلا ثمرة من ثمارها ، وطرح من طروحاتها . .

ثم قال لى : أعرف ما تفكر فيه . . لكنك لو أردت الإحاطة بها فأنت فى حاجة إلى عمر يماثل عمر الكون لكننى آتيك بما تقدر عليه وأقدر ، قبل أن يرتد اليك طرفك انظر . .

يتأخر عنى ، لماذا لم يتقدمنى ؟ سبحت رأسى حتى نقطة لم أستطع التقدم بعدها ، تطلعت لو أن قلبى معى لانخلعت ضلوعى وتصدعت من خفقه ، أواجه غصنى . أحدق إلى وريقتى ، حاولت النظر إلى نقطة التقاء غصنى بفرع الشجرة لكننى لم أقدر ، تمنيت أن أدرك قوته واحتماله ، واستنتاج المتبقى ، واستعصى على ، فالظلال مبهمة ، و التشابك وعر ، تلك حياتى ، الأفل منها والمقبل ، كل قديمى ومحدثى ، وما سأصير إليه أراها خطوطا نحيلة على الورقة التى لا أدرى متى ستهوى ؟ غشانى الحزن الخريفى الذى أعرف . الغروبى الذى طالما أوجعنى الوجع الهين . كأنى أرى عمرى بعد الختام والقفل تمنيت لو شرعت فى المكوث حتى أوقن أن ورقتى لن تسقط أبدا ، أن أثبتها بيدى ، أن أرعاها أن أرقبها لكن أين يداى ؟ ومن يمكننى . لو أعرف الآن متى سأقضى ، وإلام المصير ؟ فى اللوح المرصود . .

تطلعت بعينى المثقلتين بكسوف ثقيل إلى شيخى فى الطريق :

- وما السبيل ؟

- اسأل سادة الديوان . . هذا ليس عندى . .

وما السبيل إليهم . وهل أراهم مرة أخرى ؟ كيف الطريق إلى معرفة المحو و الإثبات ؟ غمزنى شيخى فى مؤخرة رأسى :

- ارحل . . ولا تكن ممن أقام وحل . .

- إنى من الراحلين أبدا . لكننى أود لو أرى . .

قاطعنى :

- أنظر . .

فأطعت . رأيت الأشكال كلها من طول وعرض ،

وانحناء ، واستقامة ، واستدارة ، وتثليث ، وتربيع ، تلك الليالى كلها . الشروق والغروب ، والفجر ، ومصادر الكآبة . والبراعم التى تنبت الحنين ، وغصون الامال الرطيبة ، وجذور الكدورة . وتشابك هذا بذاك ، وثمر الانقباض ، طافت بى الخواطر وتحت حول مصدرها . أوقفنى عند البدء ، فنفذت بالبصر الحديد إلى ليل بعيد . تلك ذراتى مشتتة فى دعاء أبى وخلاياه . وتلك كامنة عند أمى . رأيت شطرى من أمى يلتحم بجزئى من أبى ، وأنا شىء ولا شىء . التفت إلى شيخى ، أى أننى درت برأسى التى هى كلى . فهم عنى بالصمت ، سمح لى فسددت البصر إلى ورقة أمى ، دهمتنى فزعة إذ رأيت وهنها ، وضعفها ، واصفرارها ، عكمنى حزن وفراق ضيق ، تلك مصيرها إلى انفصال وشيك ، لو دار بى هذا الخاطر قبل ذهاب أبى لنحت النواح الثاقب ، لوليت فرارا وملئت رعبا ، لكننى تألمت ألما مصيره إلى محو.بررت ذلك بأن هذا مصيرى أيضا . وربما كنت لها من السابقين لكننى جاهل لا أدرى . دعوت خالقى أن يذهب عنها الصفرة ، أن يبيد وهنها . أن يبدله اخضرارا لكن هل رأى أحدكم يا أوليائى ورقة شجر ، تخضر بعد صفرة ، أو تُينع بعد ذبول ؟ إذا رأى أحدكم مثل هذا فليرشدنى ، ليدلنى . دلّكم خالقى على الطرق الآمنة ، والدروب السهلة الموصلة إلى الأمان وجنبكم سكتى المعطشة .. آمين !

لكنى ماذا جرى عندى ؟ وقد كان مجرد خاطر ؟ فراق أبى أو أمى يهمى فى مقلتى الدمع !! مالى أوشك على الخضوع والامتثال لرحيل أبى ؟ والتعايش مع يقينى بأننى لن أراه أبدا ؟ مالى أَسْتَبِق فأتخيل أحيانا أحزانى على إقلاع روح أمى ؟ مالى أحزن لنفسى ؟ حتى أننى لأرثى وجودى وأوانى المغيرب قبل تمامه ؟ مالى ؟ وماذا جرى لى ؟ والله أنا فى حيرة مذمرت بأخطارى ، الأمر حيرة ، الأمر حيرة !!

يأمرنى شيخى أن أسدد البصر ، أرى تلك اللحظة من هذه الليلة ، جدران حجرة فى بيت قديم قريب من الأزهر . لمبة الغاز مطفأة فى الغرفة الوحيدة التى لاتؤدى إلى غرفة أخرى . مسامير مدقوقة فى الجدار ، علقت إلى رؤوسها البارزة جلابيب أبى ، وفستان أسود لأمى ، وقميص داخلى بصلى اللون ، سبحان من أنعم علىّ بالكشف فجعلنى أرى اللون فى العتمة ، والمعنى الغائر فى العيون ، فى الركن حشِيّة يتمدد فوقها أخى الذى ظهرت ورقته قبلى ، اسمه كمال ، لم أر أخى الأكبر ، واسمه خلف ، حل به الطوى قبل البسط ، تلملمت أيامه القصار وانطوت ، مضت لم يتم برعمه ، ولم يمتد غصنه فى شجرة الكون ، أما أخى كمال هذا فقد رأيته ولم أره . رأيته فى العمر الذى ينسى فيه كل شىء ويمحى من الذاكرة الواعية ، إذ غاب عنا ، وأنا ابن عامين إلا أربعة أيام ، فسبحان من له الدوام ، فى الناحية اليمنى مرتبة محشوة قطنا ، يتمدد فوقها من هما أصلى وفصلى ، رأيت قفة من خوص مجدول بها ثياب ، وأربعة أرغفة شمسية من خبز قريتنا ، فوق صحيفة مطوية وكيس تفوح منه رائحة ملوخية ناشفة . هذا موقد غاز ، وتلك حلة من نحاس ، وهذا براد شاى من الصاج الأزرق ، منقط بدوائر بيضاء ، وأربعة أكواب من زجاج . أبى بين النوم واليقظة ضجر . أرق قلق ، يتذكر ما قاله عمر النوبى خادم فندق الكلوب العصرى إنه عند الأرق يناغش امرأته ، يطلبها فيهمد فينام .

هكذا وقفت على أول مشروعى ، ورأيت أول سعيى فى الحياة الدنيا ، عندما سعى شطرى من أبى ليلتحم بجزئى من أمى علمت أن برعمى فى شجرة الكون ، مسقى بالضجر ، والأرق ، والقلق ، والضيق والخشية من الغد الآتى ، علمت أننى بدأت غريبا ، وسأعيش غريبا كأبى ، كما خلقنا كل شىء نعيده . سأنتهى كما بدأت ، هذا ما لازمنى وما صاحبنى ، بعد أن رأيت ما رأيت خشيت ما لا يجوز الخشية منه ، ألا أوجد مع أنى وجدت بالفعل . ماذا كنت سأصير إليه لو أن النوم غلب أبى ؟ لو أن أمى لم تستجب ؟ لو أنه استلقى على الظهر واندفق منيّة فى حلم ليلى ؟ لو أن الذرّات المؤدية إلى تكون ضلت طريقها اليه ؟ ماذا لو أن أمى لم تخرج فى ذلك اليوم ولم تعبر الرحبة ، ولم يرها أبى ولم يسأل الشيخ عبد اللطيف : ابنة من ؟ فيجيبه : أزوجها لك ؟

- تساؤل طالما راودك ..

بوغت ، شيخى الأكبر يصغى إلى سريرتى ، يبتسم لى ابتسامة لم ترحنى ، قال لى قبل أن أنطق :

-- بل تمنيت ..

تألمت ، قال بتأن بالغ :

- بل . . وددت أبا غيره . .

- هذا بعيد عنى . .

- وكنت تخجل من التصريح بوظيفته ، وعمله كساع أسبلت جفنى كبديل لإطراقة رأسى :

- كان ذلك فى زمن جاهليتى ، قبل هدايتى وانحيازى إلى الفقراء أمثالى ، ومحاولتى تبديد الظروف المؤدية بهذا إلى فقر ، وذاك إلى ثراء . .

- هذا حق ، وما ذكرته أنا حق . .

- سيدى . . لم أتخيل الفراق أبدا ، كنت أصغى إلى القرآن الكريم يصف يوم الهول الأكبر ، يوم تذهل كل مرضعة عما أرضعت ، وأحزن لمجرد تصورى أننى سأشغل عنهما يوم الحشر الأعظم . .

يقول شيخى الأكبر :

- كنت صغيرا ، ضعيفا ، فى حاجة إليهما . .

أتضرع :

- مولاى ، أنت تقسو علىّ . .

- يا ولدى ، أنا أعلم الناس بما كابدت ، اعلم أن الشفقة ملازمة لسفرنا هذا ، لكن للحقيقة قيظ مقض موجع ، يا بنى ما من سؤال إلا وله جواب ، فتأهب لتحل بمقام الاغتراب . .

- أيطول مقامى ؟

- ستلقى ماكنت ستصير إليه لو أن ذراتك المكونة لوجودك افترقت وضلت ، وما سعت . .

- وأبى ؟

- أيهما ؟

- أبى الذى من أجله خرجت . من أجله جئت إلى الديوان .

يبتسم ، لكنها ابتسامة تقضقض سكينتى . .

- أتذكره ؟

أتوجع :

- مولاى . . لست بضنين .

يملس شعرى :

ارحل . .

أدرك أننا ننأى عن شجرة الخلق ، نفارق نموها وطرحها ، كمالها ونقصانها ، نلج خلاء كله عماء ، أعى أن الظلال التى رأيتها تتخلل الغصون والأوراق ماهى إلا المصائر البديلة ، أنتبه إلى شيخى الأكبر يخاطبنى بلا صوت ، بلا نطق ، تخرج المفاهيم من عنده إلى عندى .

- لما كان الخالق كل يوم فى شأن، كان تقليب العالم من حال إلى حال مع الأنفاس ، فلا يثبت العالم قط على حالة واحدة ، لأن الله خلاق على الدوام ، ولو بقى العالم على حالة واحدة زمانين لاتصف بالغنى عن الله ، ولكن الناس فى لبس من خلق جديد فسبحان من أعطى أصل الكشف والوجود المتنزه فى تقليب الأحوال والمشاهدة لمن هو كل يوم فى شأن . . فافهم !

جمال الغيطانى

قصة

ابتهال سالم | ملك الشغل

- ١ -

أمشاط بلا ستيك معوجة الأسنان . ملاعق من الحديد الزهر . أوان لا يوجد بينها وبين النار عمار إلا مرة واحدة . عدد ليس بالقليل من المرايا ذوات أحجام مختلفة . بنس شعر . ملاقيط . دبابيس . إبر خياطة . علب ورنيش . بضائع متناثرة على جانبي الطريق وأطرافه في شارع ضيق طويل تتفرع منه حارات على اليمين واليسار ، على أبوابها يفترش الباعة بضائعهم فوق مزق من القماش والكرتون المبعثر بإهمال ، على جوانبها عربات يد تحتوى إيشاربات ملونة ومناديل وقمصان نايلون وصور ألوانها فاقعة ، وأخرى محملات بالبرتقال واليوسفى والبطاطا والعجوة المكشوفة التى يتكاثر عليها الذباب وغيرهن من العربات المحملات بالطبول والطراطير وقطع الجيلاتى المربعة (أم صاغ) .

صوت الباعة فى الشارع مختلط بأزيز عجلات عربات الكارو . ترام فى منتصف الشارع يحبو وآخر . . . يركب الكمسارى على رأسه كى يصلح من السنجة المخلوعة . . أتوبيسات بأرقام شبه ممحوة مكتظة بالبشر تترنح يمنى ويسرى ، يدور بعضها حول بعض فى الشارع الضيق الطويل حتى تصل فى امتداد نهايته إلى الطريق العمومى الذى تمر به الأتوبيسات غير المكتظة والسيارات الأجرة والملاكى .

فى الحارة الثانية على اليسار . يوجد حمار يقف على بابها بالعرض وآخرها سد . أما العربة الكارو فملقاة وراء ظهره يتوسطها برسيم مبعثر وروث وماء مجارى .

حاولت عبثاً الدخول إلى الحارة التى وصفها لى بعض الناس وقالوا : إن الحاج محمد يقطن بها ، لم أنجح إلا بالاستعانة بشابين كانا خارجين لتوهما من الحارة أزاحا الحمار فتمكنت من القفز من دائرة الروث إلى الدخل .

بيوت الحارة بلا أرقام ، كل بيت مائل على كتف أخيه كمجموعة من العجائز يسند بعضهم بعضا بلا عكاكيز .

سألت بعض النسوة القابعات على مدخل دارهن عن بيت الحاج محمد أشارت إحداهن بسبابتها إلى المنزل قبل الأخير ، صعدت عشر درجات ملتوية من سلم بلا درابزين تكاد الدرجة الأولى منه تلتصق بالباب الخشبى للدخول المفتوح نصف ضلفة .

- ٢ -

رَنّ جرس المدرسة معلناً انتهاء الحصة الأخيرة .

اتجهت وزميلة لى صوب باب الخروج وقد كنا متواعدتين منذ الصباح على الذهاب إلى الحاج محمد بعد انتهاء اليوم الدراسى أحمل بإحدى يدى كراسات مضمومة إلى صدرى ، واليد الأخرى المليئة بآثار الطباشير أحمل بها حقيبة صغيرة كالحة اللون فوقها كتاب .

مررنا فى طريق عودتنا على بضعة محلات افتتحت حديثاً ، كانت الزينة واللافتات تملأ الشارع . تختلط اللمبات الملونة بأشعة الشمس الحارقة محدثة انعكاسات على عينى . أما صوت الميكرفون فكان يعلو ويعلو بعبارات الترحيب وأغنيات الفرح القديم منها والحديث ويكاد يخترق أذنى وأنا أعبر الشارع إلى محطة الأتوبيس .

كانت أشعة الشمس تخدش عينى وتلذع وجهى المتصبب بالعرق وأنا أقف على نفس دائرة مكانى وأستند بظهرى على نفس العامود الحديدى للمحطة الذى يزداد صدؤه عاما وراء عام وأرى نفس الوجوه العبوسة . . تلك الوجوه التى أضحت كبصمات سوداء فى وجه النهار المخنوق ساعة الظهيرة .

- أووف . . ياساتر ! هو الأتوبيس دائما يتأخر ويلطعنا اللطعة دى ! قالت زميلتى وقالت،كان صوتها يأتينى كهمهمات فارغة . يأتى الاتوبيس أولا يأتى . . لم أعد أتساءل أو أندهش منذ سنوات مضت .

كان جالسا على أريكة مرتفعة ارتفاعاً بيناً عن الأرض متكئا بإحدى يديه على مسند قريب وممسكا باليد الأخرى طرف نرجيلة معلقة فى فمه الذى تصعد منه حلقات دخان دائرية ، يرتدى جلباباً طويلا يستر إحدى قدميه ويكشف عن جزء من الساق الأخرى المثنية بواسطة القدم الموضوعة على الأريكة ، ووراءه نافذة صغيرة مفتوحة الضلفتين ، على قاعدتها (قلة) ذات غطاء أسود اللون .

لم يك فى الحجرة الضيقة المربعة الأضلاع غير ثلاث أريكات تتوسطها طاولة بيضاوية الشكل وحصيرة تبدو مستهلكة تفترش الأرضية يجلس الحاج محمد السمسار (ملك الشغل) كما يسمونه فى الحارة على الأريكة التى فى منتصف الغرفة والمواجهة للباب الذى دخلت منه .

لسعات الشمس تكاد تحرق جلدى . . رأسى يكاد ينفجر من الصداع ، وساقاى قد كلتا من الوقوف وكادتا أن تذويا على الأسفلت . . فى صدرى صرخة مكتومة . . ورغبة أن يحدث شىء مألوف ولو مرة واحدة .

ها هو الأتوبيس يأتى متعكزا على عجلاته المتهالكة ، أكوام اللحم والعظام تهرع إليه .

- ياللا بسرعة اجرى حنتأخر على الحاج محمد .

صاحت زميلتى بصوت عال وهى تركض فى اتجاه الأتوبيس . الصداع يزداد حدة والدوار يتصاعد .

كانت عيناه الجاحظتان مصوبتين نحوى ، تكادان تفترسان وجهى وجسدى النحيل . كانتا كدوامتين فى بحور موغلة فى العمق . «غريقة» لمن لا يعرف العوم . . ولم أكن لا أحسن العوم فقط ، بل لا أعرفه بتاتاً !

أشار لى بطرف النرجيلة أن أجلس . . جلست بحذر على طرف أريكة جانبية - لحظة صمت . . توغلت فيها عينى داخل صورة كبيرة الحجم معلقة على الحائط ذات برواز سميك أضلاعها غير متساوية . . يبرز منها وجه شديد الشبه بالحاج محمد لكنه أكبر سنا . قطع صوته المتهدج الأنفاس ، المحشرج من آثار الدخان ، شرودى أمام الصورة .

- فيه مكان فاضى ليكى ومدرسة عيال . المرتب ستاشر جنيه ليا منهم جنيه كل شهر . قلتى إيه ؟

هالنى أن يحدد بتلك السرعة ما انتويت الكلام فيه .

ابتلعت ريقى وأنا أهز رأسى إلى أسفل بالإيجاب .

الصداع مستمر فى حدته ، الدوار مازال يتصاعد ، والإحساس بالغثيان يزيد . . كل الأشياء أمام عينى مقلوبة رأساً على عقب .

لا . ليس اليوم فليأخذ الإتاوة اليوم الثانى والثالث إننى متعبة . . متعبة . قلت بصوت مخنوق لم يسمعه غيرى . ضاع فى الزحام كما ضاع الأتوبيس الذى رحل بدونى .

صوت المذياع مازال يدندن فى أذنى ، وجدتنى أسير

مساقة إلى حيث المحلات المزركشة والفترينات المزينة بلمبات كهربائية ملفوفة فى سحر الألوان والأقمشة والأحذية والأجهزة .

- ٣ -

نفس الوجوه العبوسة والعربات الكارو والأرض المفترشة بالبضائع المهلهلة السيئة الصنعة والحارات السد والسلم المعوج الدرجات .

- الحاج محمد بيقولك إنه مش فاضى يقابل حد .

كل يوم .. لمدة شهور . أسمع نفس الجواب بعد فصلى من المدرسة لأنى لم أدفع إتاوة كل شهر أجرة السمسرة للحاج محمد (ملك الشغل) .

الحارة نفس الحارة لم تتغير والترام والعربات الكارو وخطواتى اللاهثة المطبوعة على تعاريج أزقتها .. فى داخلى طير جريح ينزف ، قد قُصّ جناحاه بأيدى صياد ماهر الحارة نفس الحارة .. والطريق أمامى طويل من الزقاق الذى يقطن فيه الحاج محمد إلى الشارع العمومى الذى تمر فيه سيارات الأجرة والملاكى .

بورسعيد : ابتهال سالم

عـــدد خاص عن القصـــة العربيـــة

تصدر مجلة «إبداع» فى أول شهر أغسطس القادم عددا خاصا عن القصة العربية . يضم دراسات نقدية عن الرواية والقصة القصيرة . ونماذج من القصة القصيرة فى مصر والوطن العربى .

وأسرة تحرير المجلة توجه الدعوة إلى سائر النقاد والقصاصين فى مصر والوطن العربى للإسهام فى تحرير هذا العدد الخاص ، حتى يكون وثيقة هامة تضاف إلى الوثائق الأدبية عن القصة العربية فى العصر الحديث

وترسل القصص والدراسات بالبريد ، أو تسلم باليد ، على هذا العنوان

(٢٧ ش عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - مجلة إبداع - ص ب ٦٢٦ - السيد رئيس التحرير) تليفون ٧٥٨٦٩١



تعلن لجنة القصة عن فتح باب التقدم لهذه المسابقة بقسميها :

١ - المقالة النقدية

ولها سبع جوائز قيمة كل منها ١٠٠ جنيه ولاتقل عن ١٠ صفحات فولسكاب

٢ - الدراسة النقدية

ولها ثلاث جوائز قيمة كل منها ٤٠٠ جنيه ولاتقل عن سبعين صفحه فولسكاب
يقدم الإنتاج من ٤ نسخ إلى الامانات الفنيه بالمجلس الاعلى للثقافه (٩ شارع حسن صبرى بالزمالك)
فى موعد أقصاه آخر أغسطس ١٩٨٤ ويمكن الاطلاع على التفاصيل بأمانة لجنة القصة بالمجلس .

أحمد درواش حسين | حصاة فى فم العنكبوت

كانت الكثبان الرملية النازفة من التجويف الدامى الذى أحدثته الحفارات الهادرة بالأرض قد بدأت رحلتها غير المرئية عائدة مرة أخرى إلى نفس التجويف الذى راح يبسط لها ذراعين على شكل أخدودين متسعين تتصل حافتهما فى مواضع متقاربة بنخلات شقت بطولها وهى لم تزل بعد فى طور النماء ، لتصبح مداساً لأقدام العابرين إلى الخواء ، ورغم هذا استمرُّوا يتنافسون فى نبش قاع التجويف ، ولم تتوافر لديهم الرغبة قط فى تأمل الخطر المحدق بهم ، كما لو كانوا قد عز عليهم أن يموتوا معرضين للهواء الطلق . ولكن سواعدهم لم تكن بقوة سواعد الأمس العفية ، فضراوة المنافسة الناجمة عن قلة ما يلفظه التجويف من معدن إزاء عددهم المتنامى يوماً بعد يوم قد جعلت الأثرة المشوبة بالقسوة تسرى فيهم مسرى السوس الذى يبقى على ملامح الضحية ويتناول أعماقها فى روية ، حتى يحولها إلى شىء أشبه بطائر محنط يخال من يراه بريشه اللامع وعنقه الممطوط أنه على وشك التغريد ، بينما هو قد فارق الحياة منذ بعيد .

- حفنة التمر بأجر يوم ! ؟

وتردد برهة ، ولكن القشعريرة التى شملته بتأثير برودة الغروب المنذرة بحلول ليل الحفارات الموحش حسمت تردده فبسط راحته بالأجر وتناول بالأخرى حفنة التمر . . فعصير التراب المعلب لم يعد يجدى إزاء هذا الجوع الطائر فى الأثير ، والذى حط على عيونهم وراح ينسج فيهم سلاسله المشدودة إلى طاحون الذات النهمة أبدا ، حتى فرطهم إلى شظايا تتصادم كالعناكب فى خضم تيارات الصقيع الناجمة عن ليل الحفارات المترامى ، والذى لا يحده شىء سوى الخواء .

وتعثرت عيناه التائهتان فى دروب وحدته المقفرة التى لا يسمع فيها رفة جناح ، بفتات النخيل المتناثرة تدوسها بقسوة نفس الأقدام التى عانقتها يوماً والصدور صاعدة نحو الدفء الكامن فى تلك الثمرات الصغيرة ، والتى ظلت تفيض بالحرارة فى أشد لياليهم برودة ، حتى أجهز عليها المنشار .

ارتفع صوت الموسيقى المتلهب حتى طغى على أزيز المولد الذى ينشر الدفء داخل ذلك « الكرفان » المطل عليهم فى تحد من فوق ربوته ، فتعلقت نظرته المثقلة بالأسى بتلك الأفرع الحديدية النامية على قمته لتحط عليها الرسائل الوافدة عبر الأثير حاملة أقدارهم . « الكرفان » !! . هذا الجحر العامر بالخواجات المنكبين الآن ومنذ سنين لم يعد يذكر عددها على خرائطهم

الألكترونية يزحون بأصابع آمرة صفوف النخلات اللاهبة بالتمر صوب التروس الباردة للحفارات ، من أجل مزيد من التنافس وبصيص من المعدن !! . بصق نواة ، ثم دفع على الفور بتمرة أخرى إلى تجويف فمه ، وراح لسانه يتحسس بحنو ملمسها الدافيء قبل أن يجهز بأسنانه المصطكة بتأثير الدوار الذى تنشره تلك الحفارات الهادرة ، والتى لا تكف عن الغوص فى لحم الأرض ليتسع جرحها وينساب النزيف الرملى منزلقا فى مسراه كل ما يصادفه من شجيرات الزيتون المتألقة بثمارها ، رغم دنو حتفها .

- حطت طائرة المسؤولين . .

أطلق بصقة بلا نواة . . لقد جاءوا عبر الفضاء الموبوء ليتقيأوا فى الآذان غيرتهم الدعائية المحنطة على ذلك التراب المهدر من زمن تحت سنابك الحفارات العاديات بلا توقف فوق فسائل النخيل . أطياف موسمية وحين تأتى من الفضاء تتراءى لهم عن بعد بوجوهها الضاوية تحت وهج الفلاشات ، والشيء الوحيد المشترك الآن بينهم هو تلك الخوذات التى اعتمرتها الأطياف قبل أن تمس بأقدامها التراب . تحوم حولهم بآذانها الموصدة ، التى تنفرج فى ترحاب كلما تباعدت شفاة الأجانب حتى لمجرد التثاؤب . عيونها متعالية لا تبصر ألق الزيتون ، ولكنها تستجيب على الفور للأوامر الضوئية الصادرة عن تلك الخرائط الألكترونية اللعينة ، التى يبدو أنها لن تتوقف أبداً عن طلب الحفر .

مهلا . نافورات الخواء ! لن يمضى هذا الحفر أبعد من ذلك ! نهايته وشيكة ، وبحفنة من أصابع ناسف الصخر يسهل الحصول عليها بثمن بخس ، حيث تعرض بسلال التمر فى ليالى الموت المتصلة دون نهار . وبها يطوق نفسه ، ثم يعانق فى شوق ذلك « الكرڤان » الذى استلب أحاسيسهم الإنسانية ، ليرحل الأجانب وخرائطهم اللعينة إلى الفضاء ، وتسلم النخلات وضروع العنزات من الفناء .

كان الكانتين الخاص بهم مكوناً من شرائح خشبية مرقطة بثقوب تلدغ من خلالها الحفارات بدوارها رءوس من بالداخل . وفى الداخل كانوا متحلقين فى صمت حول جهاز البث الملون بأرواحهم المتخمة بأوزار الصراع اليومى الدائر فى قاع التجويف الآسن الهواء . ومن بين دخان الأنفاس اللاهثة خلف الفرص المتتابعة فى شريط الوهم الساطع بالألوان ، راحت تتراءى له تلك الوجوه النسائية الصارخة بالدعوة ، وعيونها الملونة بالغواية مسلطة عليه فى إلحاح ، فبدأت تخبو التماعة الإصرار فى عينيه ، لكنه لم ينتظر واستدار بصعوبة ، ثم أطلق ساقيه فاراً من سحرها وراحته تحجب عينيه . ولم يكن قد قطع سوى أمتار قليلة حين دهمه الأثير المسيل للعاب ، وراحت تنساب فى عينيه وعبر راحته المتشنجة عليهما تلك الوجوه النسائية وعيونها الفيروزية تتماوج بنعومة دافئة وهى ترشف بشفاهها اللدنة عصير التراب المعلب . وشمله سعار وحشى بصق على أثره تلك التمرة السلحفاة المتشبثة بلسانه ، واستسلم لذلك الدفء السريع ، والسارى من بين ساقيه إلى قمة رأسه . . تجشأ مرة وثانية وبعدها طوح بالعلبة الفارغة إلى الخواء الذى امتصها دون أى صوت مثل آلاف الأخريات .

وراح السعار ينفث فيه هواجسه السوداء تجاه تلك التمرات الصغيرة التى باتت حفنة منها تلتهم كل أجره عن سخرة يوم طويل ، وعناءه . عناء الديدان الزاحفة فى أنفاق وحدتها المجدبة ، يراق على مذبح الأسعار التى تمنح لفائف التمر ! . هاجس تلو آخر وعيناه تدوران بلا هوادة بالجذع تفتشان من أى ناحية تأبيه ، حتى استقرتا على بقعة ناضرة فيه ، فهوى منشاره المسنون بلظى هواجسه العمياء على الجذع المنسابة جذوره عبر الصخر ، والعارى فى نفس الوقت من أية مقاومة إزاء نوايا البشر . وراحت حركة ساعديه الآلية ، ورأسه المترنحة معها تذبان بقع الندى المتهافتة ، على النصل الساخن للسلاح ، لتحلق من جديد ساحبة ضمن السرب الشفاف ذرات البخار المتطايرة من منخريه على إيقاع حشرجة أنفاسه المتلاحقة .

وأخيراً راح الجذع السامق يستجيب لنداء الجاذبية الذى تحداه طويلاً ، ومع دوى ارتطام القمة الدافئة الظل بالأرض ، انطلقت من عقالها تلك الريح الأزلية التى

تحصد ذابلات الجذور ، وأحالت الهواء حوله إلى كتلة باردة رمت به فى غيبوبة توقفت فيها أنفاسه فترة ، ثم عادت تتردد بعدها بقدر سمح له بأن يزحف بينها راحته المقرورة تواصل غربلة الرمال التى أضفت عليه شحوبها ، من بين أصابعها باحثة عن تلك التمرة التى لفظها من قبل ، ومازال طعمها فى فمه . وعندما أحس بشىء مألوف يلامس سطح راحته التى جمدت دماؤها قبضها فى عناء ، ثم راح يجرجر جسده الذى غطته الريح بكفن من الأعشاب اليابسة ، صوب قبضته ، وهناك انكبت شفتاه الظامئتان إلى الدفء على سطح راحته تلتقطان ذلك الشىء المألوف من بين الرمال ، مع اختلاجة فوز يسيرة ترمش أجفانه .

وعلى ضوء النهار الشاحب برماد الحفارات عثروا عليه متصلباً وقد امتلأت لحيته بلعاب جاف رغم دفء ملمسه الخارجى ، فأسبلوا عينيه فى عجلة خالية من المشاعر . لكن الشىء الذى حيرهم بعد ذلك حين تذكروه فى معرض مشاحنتهم اليومية ، هو تلك الحصاة التى أبصروها محشورة بين فكيه ، والتى من فرط عجلتهم لم يكلفوا أنفسهم عناء رفعها !.

القاهرة : أحمد دمرداش حسين



لـورى لـويـس

قصة هندية

بقلم : كوليان سيو
ترجمة : سامى فريد

« كوليان سيو » Kolian sio كاتب هندى شاب يعمل بإحدى وكالات النشر فى كلكتا ، صدرت له رواية ومجموعة من القصص نشرت جميعها ، وترجم معظمها إلى عدد من اللغات ، أما قصته هذه فقد نشرتها له فصلية تصدر فى كلكتا بعنوان Quest وذلك فى شتاء ٦٣،٦٢ وكان للمؤلف من العمر وقتذاك ٢٧ عاما . والقصة «لورى لوريس» صدرت كذلك ضمن مجموعة short story Intevnation التى جمعت عدداً من القصص العالمى من مختلف أقطار الأرض : من الولايات المتحدة وفنلندا وإيرلندا وهنجاريا ومصر والاتحاد السوفيتى والصين وغانا والفلبين وبولندا لمشاهير الكتاب والقصاصين فى كل منها .

من الأدب الهندى الحديث
لورى لويس

كان أول لقائى بلورى لويس فى الحارة خلف منزل ابن عمتى خلال أجازة الصيف ، وكنت وابن عمتى نكترى دراجة نحاول أن نعلم نفسينا معا كيف نركبها عندما فوجئنا بذلك الصبى واقفا أمام بوابة المنزل المقابل وعلى وجهه ابتسامة يغتصبها ، وكلما اصطدمنا بعامود إضاءة أو انكفأت بنا الدراجة ضحك . حاولنا صرف انتباهنا عنه ومضينا نواصل تدريبنا ، وكان سقوطنا وتخبطنا يزيدان باضطراد . كان الدور فى (الركوب) علىّ ، فنزل ابن عمتى وأمسك (العجلة) بينما رحت امتطيها ساندا نفسى إلى الحائط ، ثم دفعت الحائط بقدمى فاقلعت بها طائرا بطول الحارة ، وفى منتصف المسافة ، وبينما كنت أحكم قبضتى على المقود إذ بى أضغط على (الفرامل) دون قصد منى فتتوقف الدراجة دفعة واحدة ، ثم تهوى مقرقعة . حاولت أن أنهض غير أن فردة حذائى اليسرى كانت محشورة فى مكان ما فى الدراجة فمضيت ساقطا ، وفى النهاية خلعت الحذاء كان ثمة من يضحك بصوت مرتفع .

قال ابن عمتى (صه يالورى)

وسألت : « من يكون هذا الكلب » بينما أنا أعرج باحثا عن بعض الدرجات أجلس عليها .

أجاب ابن عمى : « إنه لورى لويس . . واحد من هؤلاء الإنجلو بورمويين الذين نزحوا إلى هنا فى الكريسماس الماضى ، أخوه إدجار فى فصلى ، ياله من أحمق لقد فروا من بورما عندما دخلها اليابانيون » الآن تذكرت الأخوين ، لقد كانا هناك فى المدرسة منذ ما لا يزيد على شهرين ودائما ما كانا يرتديان قمصانا من الكاكى وبنطالات حتى الركبتين كما لو كانا فى الجيش أو ما شابه . كنا زمن الحرب ، وكانت كلكتا قد نالت نصيبها من اللاجئين ، وصل الأقارب والأصدقاء بالمدينة ، بعضهم وليس معه إلا ملابسه يحملها وراء ظهره . واستقر الجميع فى بيوت أقاربهم وأصدقائهم .

قال لورى متوددا وهو يتجه نحونا « معذرة ، أتريدانى أن أعلمكما ، وغمغمت مديرا ظهرى ، وفى نفسى من الآلام مثل ما فى ركبتى «لماذا لا يقصر بعض الناس اهتمامهم على شئونهم الخاصة » لكن لورى لم يسمع فمضى إلى الدراجة ، ورفعها عن الأرض ثم هزها وفى رشاقة بالغة راح يمتطيها ، ووقفنا نرقبه وهو ينطلق بها عبر الحارة ذهابا ثم وهو يستدير بها عند طرفها الأقصى فى مهارة ، ويعود منطلقا بها نحونا . وترجل عنها بحركة خفيفة سريعة قائلا « إنها ليست غاية فى الصعوبة . . سأريكما » واستسلمنا فى خضوع مأخوذين بالعرض الذى قدمه لمهارته .

كان معلما بالفطرة ، وصبورا سريع البديهة ، وكان سلوكه يتسم بالمكر والمراوغة بطريقة يصعب معها تعنيفه ، لكنه نظرا لكونه الأطول قامة والأكبر سنا فلقد أصبح الوضع محتملا .

ظللنا نحو ساعة على هذه الحال عندما أطلت عمتى من نافذة بالطابق الأول وسألت ما إذا كنا نريد ليمونادة ؟

« نعم ياماما » أجاب ابن عمى ردا عليها . رفعت عمتى ثلاثة أصابع ولوحت بها إلى ابن عمى متسائلة ، فالتفت إلى لورى وسأله :

« هل تريد بعضا من الليموناده يالورى ؟ »

أجاب لورى : « نعم »

«نعم رد ابن عمى ، وتوارت عمتى داخلة .

ارتقينا الدرج واحدا وراء الآخر فى طابور . كان الدرج من الحديد المطاوع حلزونى الشكل يقع خلف البيت بسلماته الناقصة التى كان على المرء أن يحسب حسابها كلما صعد ، وكان ابن عمى دائما ما يردد « حذار هنا ! » ثم « انتبها هنا ! » .

على مائدة الغداء كان ثمة ثلاثة أقداح كبيرة ملأى بالليمونادة تتأرجح على سطحها مكعبات الثلج وقد تكثفت على زجاجها حبيبات الندى ، وبينما نحن نعب منها بملء أفواهنا دخلت عمتى حاملة صينية عليها كمية من الكعك ، ثم جلست ، وسألت لورى :

« ألست تقيم مع مسز روبنسون ؟ »

أجاب لورى فى هدوء يشوبه الخجل « نعم ياسيدتى »

« أظن أنها عمتك ؟ »

« نعم ياسيدتى ، شقيقة أبى »

« متى وصلتم ؟ »

« فى منتصف نوفمبر »

تلت ذلك فترة صمت كنا خلالها ساكتين ، تنبهت عمتى لصمتنا فنهضت وغادرتنا إلى المطبخ ، فبدأنا الكلام . .

« نعم ياسيدتى » قالها ابن عمى وهو يضحك مستهزئا .

« أوه ، كف عن هذا الآن » قلتها عابسا فى وجهه ، فلقد كان هو المضيف على أية حال .

قال لورى : « لقد تعلمتها من طبيب بإحدى الإرساليات الأمريكية » وأضاف : « أثناء خروجنا ، كان علينا أن نمر فى سيرنا على ست قرى قبل أن نعثر على عربة نقل نستقلها ، وكان فينا بعض المرضى . كنت قد اعتدت حمل حقيبة الطبيب أثناء تجواله فى الليل ، وكان كلما التقى بامرأة قال لها « مساء الخير ياسيدتى » ، « حسن ياسيدتى ، كيف الحال اليوم ؟ » ، « قدماك تبدوان جميلتان ياسيدتى » ، وكان لورى أثناء تقليده لملاحظات طبيب الإرسالية الأمريكية ، يستخدم نبرة أنفية مبالغا فيها .

سألته « هل تعبت كثيرا ؟ »

ردّ وهو يرفع عينيه « أووف ! » كان علينا أن نصل إلى آخر قرية عندما جاءت العربة ، وكنا نجرى بأسرع ما تستطيع سيقاننا حملنا .

كنا إذا جلسنا نستريح دقيقتين ، عدونا فى مقابلهما دقيقتين ، لكننا كنا إذا أردنا أن نجلس ولو حتى لمدة نصف دقيقة ، نتمنى أن تطول ساعة ، وعلى هذا كنا نحاول ألا نجلس على الإطلاق حتى الليل حيث نستطيع أن نرقد جميعنا ونغفو للحظة . واستمر الحال على ذلك ثلاثة أيام وثلاث ليال ، وكنا فى بعض الأحيان لانجد الماء . مثل هذا - ونقر بظفره على زجاج الكوب - كان يعد سرابا قاتلا . وتلفت حولى أرى ماإذا كانت عمتى خارج مجال السمع !

قال ابن عمتى : « هيا بنا ، إذا كنا سندفع أجرة ساعة أخرى دعونا لانضيعها » ومن ثم عببنا الليمونادة وقبضنا كل منا على قطعة من الكعك ثم مضينا نازلين إلى حيث تقبع الدراجة « الأجرة » .

بعدها بيومين كنت جالسا بينما كانت والدتى تقوم ببعض أعمال الخياطة وقصصت عليها ماكان من أمر لورى لويس . قالت : « هذا يريك إلى أى حد ينبغى أن نكون شاكرين ، لقد كان لنا دائما سقف يظلل رءوسنا وكميات وفيرة من أجود الطعام لا يوفيها الإنسان حق قدرها » وأضافت متعمدة « إننا لم نعرف مطلقا معنى أن يكون الإنسان ظمآناً » .

قلت : « ذلك اليوم ، أثناء مسيرتنا فوق المرتفعات فى شبيلونج ، كنت أشعر بالجوع والظمأ »

ردت والدتى وهى تهز رأسها كالعارفين بالأمور « كان يمكن أن يكون الأمر أسوأ من ذلك » واستطردت « أما كل هذا السير لأميال والنوم فى العراء . . . » فلقد كان يبدو لى - بينما أنا متربع فوق الأريكة الطرية المفروشة بقماش الشيت الملون ، متخم المعدة بعشاء فاخر - كان يبدو لى جذابا كرحلة ، ولم نكن قد قمنا بكثير من الرحلات منذ غادرنا شبيلونج .

قالت أمى مقترحة : « لماذا لاتدعو لورى يوم الأربعاء ؟ »

والأربعاء هو يوم عيد ميلادى ، فى ذلك اليوم أبلغ الثالثة عشرة من عمرى وسيحضر ابن عمتى ومعه صبى اسمه ليونج لتناول الغداء ، ثم نخرج لتلتقط لنا صورة تذكارية . كانت فكرة سديدة فاتصلت بابن عمتى تليفونيا ليتولى هو دعوة لورى لحضور حفلة عيد الميلاد . .

كان يوم الأربعاء يوافق بعد غد ، وفى تلك الليلة رقدت وقد جفانى النوم أتساءل : ماذا عسى والداى يدبران لهدية عيد ميلادى . كانا يعلمان أننى أرغب فى ثلاثة أشياء فى آن واحد : كلب للحراسة مثل لاسى ، ودراجة ، وفانوس سحرى . وأحسست أنه من الأفضل أن أحصل على الفانوس ، وفى الوقت نفسه أحسست أننى لم أعد أريد لا الكلب ولا الدراجة بعد الآن .

وقد كان ! كنت أحس بما يشبه الإخفاق لمرأى الصندوق فوق المنضدة بقاعة الاستقبال ، وبعد الإفطار أصر أبى - رغم تأخره عن مكتبه - أن يرينى كيف يعمل الجهاز « حتى لا تذهب به إلى محل الاصلاح » .

كان يبدو أكثر انفعالا منى ، ورغم إدامته النظر إلى ساعته فإنه أبقى الستائر مسدلة وظل معنا حتى بلغت حكاية « القط فيلكس » منتصفها .

كان الأمر أشبه بقراءة مجلة فكاهية ، وكل ما عليك عمله هو أن تسأل (خلاص ؟) قبل أن تنتقل إلى اللوحة التالية ، ويقول الكتيب المرفق مع الفانوس « باستطاعة طفل أن يديره » وفى خلال دقيقة واحدة كنت أقوم بتشغيله ، فتنحى والدى عنه على مضض بعد أن أحس أنه لا لزوم له .

كان ليونج أول القادمين ، وقد أحضر لى معه نموذجاً لطائرة ، فأحضرت له الفانوس السحرى ، وبينما كنت أعرّفه بطريقة تشغيله وصل ابن عمتى ومعه لورى ، وقد حمل ابن عمتى لى معه اثنى عشر عدداً من إحدى المجلات الأمريكية الهزلية ، يعلم أننا - هو وأنا - نفضلها ، وعاجلاً أو آجلا يبدأ يقترضها منى . ودفع لورى يده فى أحد جيوب بنطلونه الكاكى وأخرج خاتما ذا حجر أحمر اللون ، دفعه إلى قائلا « إنها ياقوتة من بورما » وأضاف « جربه فى أصبعك » . كان الخاتم أوسع من أصابعى جميعا ، ولم أستطع وضعه إلا حول إبهامى ، وفى النهاية قال لورى : إن بإمكانى أن ألف حوله خيطا ثم أضعه حول أصبعى الوسطى ، وأننى فيما بعد « سوف يكبر أصبعى

داخله » . وفى أثناء الغداء ، حينما دخلت والدتى لترى كيف نقضى وقتنا ، رفعت الخاتم قائلاً « انظرى ماذا أحضر لورى من أجلى » وأردفت « إنها ياقوتة من بورما » ، تفحصتها والدتى متسائلة « ياقوتة ؟ ما أجملها ! لاتنس الآن أن هناك المزيد ، فلا داعى للخجل » ثم غادرتنا . وبينما كنت أعيد الخاتم إلى جيبى قال لورى « إنه خاتم سحرى أعطاه لى راهب بورموى صديق لوالدى . كان شابا تخيفك طلعته ، براق العينين ، طويل الأظافر . . . » وأضاف « وفى إحدى الليالى بينما كنت أنام تحت إحدى الأشجار إذ بى أحس فجأة وكأن إصبعى يحترق ، فاستيقظت ناظرا إلى الخاتم فوجدته يضوى ، ولا أدرى ماالذى دفعنى إلى النظر بين فروع الشجرة حيث وجدت أحد اليابانيين وكان يترصدنا ، وبعد أن انصرف لينادى رفاقه ، ذهبت مسرعا إلى الطبيب فأيقظته وأيقظت الجميع ولذنا بالفرار ، وفى الصباح أخبر الطبيب الجميع كيف أننى أنقذتهم فتقدموا جميعا يشكروننى ويصافحوننى . . »

كان صوته قد ازداد حدة وارتفاعاً إلى حد ما ، بينما اتسعت عيناه وبان فيهما الانفعال ، ثم أردف قائلا « وهكذا ترون مفعول هذا الخاتم » وأعقبت حدة هذه الكلمات الأخيرة فترة من الصمت ران عليها جو من التوتر الفاتر السمج سرعان ما تبدد عندما سألتهم « هل يريد أى منكم قطعة أخرى من اللحم ؟ » وبعد ذلك ختمنا غداءنا بكمية كبيرة من جيلاتى الفراولة وكوكتيل الفواكه .

بعد أن فرغنا من تناول الغداء ، نقلت الفانوس السحرى إلى قاعة الاستقبال وسألتهم « بماذا نبدأ ؟ ، بالقط فيلكس ، أو سهول كولورادو ، أوجو لويس ؟ » . اختار ليونج جولويس ، وسأل ابن عمتى « من هو القط فيلكس ؟ » وقال لورى لويس « هذا يذكرنى بآلة عرض الأفلام التى كانت بمنزلنا فى رانجون . . . »

هتفت فى انفعال ملتفتا إليه « هل عندك ماكينة لعرض الأفلام ؟ كم ملليمتر مقاسها ؟ »

رد لورى « أظن ٣٠ ملليمترا »

وهل « عندك مسلسلة السوبرمان ؟ »

« نعم كان عندنا كل أنواع الأفلام »

« كم ثمنها ؟ »

« حوالى عشرون روبية »

« عشرون روبية ؟ لكن الماكينات المعروضة فى المتاجر هنا لا يقل ثمن الواحدة منها عن أربعمائة روبية ! »

أجاب لورى « الماكينة التى أتكلم عنها من صنع بورما ، وهى مصنوعة من أعواد البامبو ، هل تريد واحدة ؟ أستطيع أن أكتب لأبى وأطلب منه أن يرسل إليك واحدة » .

أحسست أننى على حافة الجنون . سألته « وأى الأفلام تستطيع الحصول عليها ؟ »

« كل ما تريد : سوبر مان ، كابتن مارفل ، المرأة العجيبة . . . »

« . . . والرجل الوطواط ، والمصباح الأخضر ؟ »

« نعم . أى شىء تريده »

« وبالألوان ؟ »

أجاب « كلها بالألوان ، تماما كما فى المجلات المصورة »

كنت قد فقدت القدرة على الكلام أكثر من هذا .

سأل لورى « هل تريد ماكينة لك أنت أيضا ياونج ؟ إنها تكلفك عشرين روبية فحسب ، وروبيتان عن كل فيلم » .

أجاب ليونج بعدم اكترات « اسمى ليونج ، وسأسأل والدى أولا »

قال ابن عمتى « أظن أننى بانتظار القط فيلكس ؟ »

وقال لورى وهو يتجه رأساً إلى البيانو القديم الذى نملكه « سأتولى أنا العزف على البيانو ، بينما تعرض أنت الشرائح »

تحولت أنظارنا جميعا إليه فى دهشة ، فلم يكن فينا من يستطيع العزف سألته « ماذا ستعزف لنا ؟ »

رد لورى « لحنا من بورما » وأضاف « هل أنت مستعد ؟ » فوضعت الشريحة الأولى فى الفانوس بينما بدأ هو عزفه . كان لحنا مفرطاً فى الحزن لا يناسب جو الحكاية

بأى حال . ضغطت على زر فى الفانوس فخرجت آخر شريحة ، بينما استمرت الموسيقى فى العزف ، وعندما التفت لأنبه العازف ، تبين لى فى عتمة العزفة خافتة الإضاءة أن لورى كان يضرب على المفاتيح السوداء وحدها ، نفس الشيء الذى كنا نفعله قبل أن نتعلم العزف على البيانو ، فهى مفاتيح من العسير ألا تحصل على نغمة غريبة ، حزينة وشرقية ، إذا ما عزفت عليها .

كان مستغرقا فى العزف تماما ، يستعمل يده اليسرى أولا ، ثم اليمنى بعد ذلك ، بينما راحت رأسه تتمايل . ناديته « انتهى العرض يالورى ؟ » فاستدار ناحيتنا ببطء وعيناه تبربشان . قلت « سنشاهد الآن جو لويس ، ولا أحسب أننا سنحتاج إلى الموسيقى بعد ذلك » .

* * *

قبل أن نخرج إلى السينما ، رحت لأخبر والدتى بعزفنا ، فأعطتنى حافظة فيها عشر ورقات مجعدة من فئة الروبية .

وصلنا مبكرين عن الميعاد فرحنا نتطلع إلى « الإفيشات » والإعلانات عن « التحف » التى ستعرضها الدار «قريبا» . كان العرض القادم لفيلم عن الحرب ، وكانت ثمة لقطة منه غاية فى الروعة عن معركة جوية ، فبدأنا نتجادل حول مزايا طائرات كل من الحلفاء وأعدائهم فى موقف كهذا . وبينما نحن نتكلم تركنا لورى مبتعدا . نظرت فى ساعتى قائلا« هيا ندخل » ، فهتف ليونج « انظر إلى لورى ! » .

كان لورى بالقرب من مدخل السينما واقفا يتحدث إلى شابين ، عاقدا ذراعيه فوق صدره ، مقلدا وقفة الاسترخاء التى يقفانها . طوح أحد الشابين رأسه إلى الخلف مقهقهاً . لم نجرؤ أن ننادى عليهم أو نقترب منهم ، فالشبان - كما قيل لنا - رغم مودتهم وحسن معشرهم وشهامتهم صخابين خشنى الطباع ، لا يعتمد عليهم . ولقد رأيناهم بعينى رءوسنا يسيرون فى شارع « كادر ينجى » متأبطين أذرع فتيات كثيرات الغمز واللمز والقهقهة . وحدث ذات مرة أننى وابن عمتى راقبنا اثنين منهم كانا يتسكعان فى السوق الجديدة ، وفى النهاية تصافحا وافترقا .

بعد لحظة ، ناول أحد الشابين شيئاً للورى ، فأشار لورى إلينا . فأخرج الشاب الآخر شيئاً من جيبه وناوله للورى ، ثم صافحهما لورى ، فصافحاه بدوريهما .

سألنا لورى لما رجع إلينا «هل يرغب أى منكم فى قطعة من اللادن ؟»

كنا فى حالة من التردد بين الإحجام والإقدام ، إذ أن قطعة اللادن فى هذه الأيام - خاصة إذا مافضت ورقتها التى كنا ننظر إليها بشىء من الازدراء - لم نكن نستطيع الحصول عليها عن غير هذا الطريق ، هذا بالإضافة إلى ما فيها من سحر وتهاويل بطولة .

تقبل كل منا قطعة منها شاكراً ، أما باقى الغنيمة . فكان قطعة من الشيكولاتة دسها لورى لأمه فى جيبه باحترام زائد .

وعندما خرجنا فى « الاستراحة » طلبت لهم عصير البرتقال ، ومازلت أذكر الخيلاء التى أخرجت بها حافظة النقود ودفعت منها الروبيتين المتكسرتين .

كان يوما رائعا . وكان ثمة بائع نايات يقطع شارع « شاونجهى » وهو يعزف لحن « فى أعماق قلب تكساس » وعند الناصية كان هناك رجل آخر يعزف لحنا على الهارمونيكا ومعه صبى يغنى « أنا !!!!أنا أحبك كثيراً . . . » وكان ثمة جمع كبير من طلبة المدارس العسكرية للقوات الجوية الأمريكية .

لم يكن الغد يوما من أيام الاثنين الكئيبة ، إذ عندما أصل إلى بيتى سآخذ حماماً بدلا من أداء الواجب المدرسى ، ثم أتناول طعام غدائى وأدلف إلى فراشى ومعى دستة من المجلات الفكاهية .

كان مساء لطيفاً رق نسيمه ، وكنت أنا غاية فى السعادة ، حتى حسبت الباقين كلهم سعداء ، على أى حال كان ليونج سعيدا ، إذ بدأ يصفر بفمه نشيد مدرستنا ، وهو لحن من نغمتين أو ثلاث كان يجيدها إلى حد ما .

قال ليونج فى اندفاع « هلموا بنا نذهب إلى بيتنا ، سأطلب من أمى أن تقدم لنا فنجانا من الشاى » .

رد ابن عمتى « لن أستطيع . . فسنذهب إلى حفل زواج . ولقد طلب منى أن أعود فى السادسة » ولوح لنا بأسى وهو ينعطف فى شارعه . كان يعشق حفلات الأعراس ، لكننى كنت على يقين أنه كان حزينا لعدم استطاعته مصاحبتنا .

فتحت والدة ليونج الباب متهللة الوجه . وأسرّ ليونج شيئاً إليها فطأطأت رأسها مقطبة كما لو كان قد أفضى إليها بأمر على جانب كبير من الخطورة .

كان والد ليونج يمتلك مطعماً ظل يديره مدة عامين ، فلما مات تولى إدارته أخ له أصغر سنا منه ، وكان مقدراً أن يقوم ليونج بالمهمة عندما يبلغ السن المناسبة ، كان ذلك إبان الحرب ، وكان المطعم ، مثله فى ذلك مثل غيره من المطاعم ، قد راجت تجارته أيما رواج ، الأمر الذى مكن الأم وابنها وحفنة من الأقارب ، من الانتقال إلى مسكن أفضل ، وهيأ لهم حياة رغدة ينعمون فيها .

جلسنا إلى مائدة الغداء حيث اصطفت أمامنا ثلاث « سلطانيات » من « البورسيلين » سألت (هل ترانا سنشرب الشاى فى هذه « السلطانيات » ؟) .

وعلق لورى ضاحكا فجأة « أوه ، فهمت . نكتة حلوة » فلم نأبه له وتركناه يضحك بمفرده فترة .

رد ليونج « كلا . . فهذه السلطانيات لغرض آخر ، أما الشاى فسنتناوله فيما بعد » وفى خلال دقائق معدودات كانت السلطانيات قد امتلأت لحافتها بحساء الدجاج (بالشعرية) ولم يعد أى منا يحس بميل للشاى بعد ذلك .

قلت أنا ولورى « شكراً . . إلى اللقاء ونراك قريبا» ثم بدأنا نخرج إلى الشارع ، وسرنا صامتين فترة من الوقت .

سألنى لورى « أتدرى ماذا فقدت فى شارع شاونجهى ؟ » « ماذا ؟ »

«سقطت منى بعض النقود ، كانت عمتى قد طلبت منى إحضار رغيفين قلت « أوه . لا بأس . على أى حال لم يكن مبلغا كبيرا » « كلا ، لم يكن مبلغا كبيرا . روبيتان فحسب . أقول اكسب ثوابا وأقرضنى الروبيتين . . اعتبرهما مقدم ثمن آلة العرض . سأكتب لوالدى هذا المساء أخبره أنك من خيرة أصدقائى ليعجل بإرسالها بأسرع ما يمكنه » . .

كنت قد نسيت كل شىء عن آلة العرض السينمائى ، فعادت الإثارة تتملكنى الآن . أخرجت حافظة نقودى ، وبينما أنا أفتحها ، برقت فى ذهنى صورتى وأنا أفعل نفس الشىء أمام البار مشوبة بريبة مفاجئة سرعان ما اكتسحتها أمامها خيالاتى الحارة عن « المصباح الأخضر » و « الوميض » و « دكتور نصف الليل » و « الدائرة » .

عند نهاية الشارع افترقنا ، وطوال طريق عودتى كانت صور « الجبابرة » تملأ مخيلتى . كانوا يواجهون العديد من المخاطر بقبضات الأيدى ، والأقدام ، والمرافق ، والركب ، متدلين من الأسقف ، مطوحين بأثاث البيوت ، ورغم كل هذا فمايزال فيهم من الأنفاس ما يكفى لقول الملح أو عبارات التهكم مثل « عذراً لقبضتى » و « يقابل الكعب بالكعب » أو « مغرم بالنجوم » و « أحلام سعيدة ! » .

لم أكلم والدىّ فى الأمر إلا بعد الغداء ، تحدثت معهما عن آلة العرض السينمائى من أعواد البامبو والأشرطة التى يتكلف الواحد منها روبيتان قال أبى ملاحظاً « إنها لصفقة عظيمة » وأردف « أنا مستعد لأن أدفع حتى عشرين روبية فى آلة عرض سينمائى »

أحسست بكيانى كله ينتفض من فرط السعادة ، قلت متعجلا « ما عليك إلا أن تدفع ثمانية عشرة روبية فقط ، فلقد دفعت أنا روبيتين مقدما » .

نظر الاثنان إلىّ فى وقت واحد .

قال والدى « عليك أن تعدنا بألا تعطيه شيئاً زيادة . فاهم ! »

قلت « وهو كذلك » وقد بدأ ذلك الإحساس بالارتياب الغامض يعود من جديد . فى تلك الليلة نمت متأخراً . كنت راقدا فى الفراش مغمض العينين أتصور آلة العرض ، وأنا أثبت الشريط السينمائى على البكرة العلوية ، وألف الفيلم ثم أدير الجهاز فيبدأ ظهور الأسماء على الشاشة . هذا هو صاحب المصباح الأخضر يشحن خاتمه فى أشعة المصباح الخضراء التى هى مصدر قوته مترنما بالأبيات التى يقول فى نهايتها « فليرهب كل من يقترف إثماً ، جبروت المصباح الأخضر » وفجأة يغمرنى فيض من إحساسات مضطربة تجعلنى أتخبط فتتبدد أحلامى الوردية .

قلت لنفسى ، وقد تجسدت مخاوفى ، كلمات تفوهت بها للمرة الأولى « مستحيل أنه كان يكذب » وكلما حاولت أن أبعد هذه المخاوف عنى ، كانت تعود لتتراقص أمامى . كنت أرى « لورى » وهو يحدثنا عن الخاتم بصوته الحاد ، وعينيه النفاذتين ، ثم وهو جالس إلى البيانو يعزف على المفاتيح السوداء ، وهو يتناول اللادن والشيكولاته من الشابين ، وهو يذرع الطوار ضاحكا ، متكلما ، وهو فى لباسه الخاكى . . أحسست بالغضب يتملكنى فجأة فصحت « ياله من كذاب أخرق » وأضفت والكراهية تملؤ نى « ونصاب أيضا » .

فى الصباح شعرت أننى أحسن حالا ، ومع هذا تذكرت خلال ارتدائى لملابسى أن جهاز العرض الذى كان يبدو بالأمس فى حوزتى ، لم يعد له وجود على الإطلاق . وهكذا جلست هادئا عند تناول الإفطار فقالت والدتى « ثمة شخص صحا متعكر المزاج هذا الصباح »

سليت نفسى بالفانوس السحرى ساعة أو ساعتين ثم رن جرس التليفون . كان « ليونج » يسأل عما إذا كنت أستطيع الذهاب إليه فى الساعة الثالثة بعد الظهر .

قال « لقد جاء لورى »

« قلت أوه ، متى ؟ »

« حوالى الثانية عشرة »

قلت « هل دريت ، لقد كان يكذب بخصوص أجهزة العرض السينمائى تلك »

« بكل تأكيد كان يكذب »

أحسست أننى كنت غبياً إلى أبعد الحدود وودت لو أننى ركلت « ليونج » على قوله هذا .

أضاف ليونج « واليوم ظل يلح علىّ أن أدفع مقدم الثمن ، فأفهمته أننى لست أريد جهازا للعرض السينمائى ، لكنه كان مصراً ، حتى أن والدتى سألتنى إذا كان فى الأمر شىء ، فاضطررت أن أقول لها . لم يرقها الحال ، لكنها أعطتنى خمس روبيات لأجله . . لمجرد أن تنهى الموضوع برمته » .

« خمس روبيات ! » بدأت أحس بالغضب والحيرة ، وغمغمت « أنا آسف إنها غلطتى أنا » .

وعندما غادرت منزل آل ليونج فى طريق عودتى إلى المنزل إذا بى أستدير فجأة وأنعطف فى الشارع المؤدى إلى روبنسون حيث يقيم آل لويس .

لم أكن متأكدا حتى مما سأقوله . وعندما فتح الباب ، لمحت حائطا أزرق اللون نظيفا ، ودولاب ملابس مزخرفا منصوب قبالته . كانت المرأة الضئيلة المحطمة الواقعة بمدخل الباب هى مسز روبنسون ، وكان ابن عمق قد كلمنى عنها ذات مرة .

قلت « لا تؤاخذينى ، فقد جئت لرؤية لورى » .

زفرت مطوحة يدها فى اتجاه قريب « إنهم يقيمون خلفنا ، لست أدرى إن كان هنا أم لا ، فهم لا يقيمون معنا الآن » وبدا أنها سئمت الكلام عند هذا الحد فأغلقت الباب ، وكنت ماأزال واقفا على عتبته . تجولت فى المكان قليلا حتى انتهيت إلى طرف البناء ، كان ثمة مدخل منفصل وكان بابه ذو الشمسية الخضراء مفتوحاً ، لاح لى من خلاله طيف امرأة ضخمة تجوس بالداخل فاقتربت . كانت والدة لورى . قالت مبتسمة وهى تومىء برأسها « أوه يا إلهى ، ياها من مفاجأة سعيدة . مساء الخير . . أنت صديق لورى . كم كان لطيفا منك أن تدعوه إلى حفل ميلادك ، تفضل بالجلوس ، سأسأل إدجار عنه أين هو » ثم دخلت غرفة قريبة . تلفت حولى ماسحاً الحوائط المرممة وقطع الأثاث البسيطة بنظرة مستقيمة . كانا يتجادلان بالداخل فيما بينهما « إدجار . . إدجار . . قم ياولدى . أين لورى ؟ صديقه هنا . . »

« لا أدرى ياأمى . . لا أدرى . . بحق الله يا أمى . . دعينى أنام » فخرجت تزفر « أحدهما دائم النوم ، والآخر دائما « فى الخارج » أحسست بالخلاص ، والرغبة فى الرحيل . نهضت واقفاً أقول «الأحسن أن أمشى ، فعلى أن أكون فى البيت فى الساعة الرابعة . . . » سألت « أهى الرابعة الآن ؟ ما أسرع مايجرى الوقت . طبعا لم أعرف أبداً كم الساعة هنا . كان عندى ساعة منبهة وكنت أعتزم إحضارها معى ، غير أن الخادم السافل سرقها . وكلما أردت معرفة الوقت أرسلت إدجار يستطلع « المزولة » لكنها فى بعض الأحيان تكون مثيرة للأعصاب كما تعلم » ضحكت ثم زفرت قائلة « بودى لو كانت عندى ساعة . . مجرد ساعة صغيرة »

قلت بسرعة « حسن . . إلى اللقاء »

ردت « إلى اللقاء ، بلغ تحياتي لوالدتك »

نزلت الدرجات الأربع قفزاً ، وهرولت مسرعاً قدر ما أمكنني . صاحت بي من وراء ظهري « سأخبر لوري أنك جئت لزيارته » ومع آخر إيماءة مني لها ، درت حول ناصية البناء وعبرت البوابة إلى الطريق .

التقيت بلوري ثانية بعد أسبوعين ، وكان اللقاء الأخير . كان ذلك قبل يومين من بدء الدراسة ، وكنت مثلي مثل غيري - منكباً أذاكر دروس الأجازة بحماس شديد . بدأت مذاكرتي في التاسعة من صباح ذلك اليوم ، ثم توقفت فترة الغداء ، واستأنفت المذاكرة بعده مباشرة . قالت أمي معلقة « هذا يعلمك ألا تؤجل كل شيء للحظة الأخيرة » . صررت على أسناني ومضيت أواصل الكدح ، وعندما بلغت الساعة الثانية لم أكن قادرا على فتح عيني . كانت المروحة تئز وتصفق فوق رأسي فتندفع تيارات من الهواء الدافيء تبعث الخدر في أجفاني حتى جاءت نتيجة عمليات الضرب المطولة خاطئة للمرة الرابعة . ثم رن جرس الباب . . .

كان لوري واقفا على بعد درجتين أسفل السلم ، معتمدا بإحدى يديه على «الدرابزين» وقد ظهرت على قميصه الكاكي بقع داكنة من تأثير العرق . كان قد أخذ يركض فترة ولم تنتظم أنفاسه تماماً بعد . وقفت في الباب ناظراً إلى أسفل نحوه دون أن أنبس .

بادرني « لقد عدت لتوي من المدرسة ، وأمي مازالت هناك مع المدير ، لقد طلب المصروفات قبل بدء الدراسة بيوم بعد غد ، فهل تستطيع إقراضنا مائة روبيه حتى يوم الإثنين ؟ إن المصارف مغلقة اليوم وقد انتهى دفتر الشيكات الخاص بوالدتي»

رددت وقد خرجت عن طوري « أمجنون أنت ؟ من أين لي المائة روبية ؟ »

« أقول . . كن ولدا طيبا واسأل والدتك »

قلت مهتاجاً « لقد خرجت »

فغض بصره إلى حذائه برهة ، ولم يزل تنفسه ثقيلا ، ثم رفع رأسه مبتسما وقال « الجو هنا حار . هل أستطيع تناول كوب من الماء » فدخلت أصب له كوباً من الماء وعدت به إليه .

قال « أشكرك » ومضى يشرب بصوت مسموع .

رحت أتأمل أصابعه المتسخة القابضة على الكوب وشعره المبتل غير المرجل ، وجبهته التي خطتها الأوساخ والعرق ، وتمنيت أن يرحل .

توقف عن الشرب عند منتصف الكوب وقال « لقد كان يوما عظيماً »

« أي يوم ؟ »

« يوم عيد ميلادك . عندما جئت إلى هنا لتناول الغداء وذهبنا جميعا إلى السينما وكنا . . . »

قلت « أوه . »

« متى تعود والدتك ؟ »

« لست أدري » أفرغ الكوب ومد ذراعه بها إلى وقد بدأت يده تهتز فالتقطت الكوب منه في الحال . كان يبدو وكأنه يتجاوزني بنظره .

قال « أمي مازالت تنتظرني في مكتب المدير . لقد عدوت إلى هنا بأسرع ما استطعت . هل تستطيع أن تدبر لي مائة روبية ؟ »

لم أتفوه بكلمة واحدة .

استدار عائدا وهو مازال يردد بينما هو يهبط الدرج « لقد أغلق المصرف أبوابه في الثانية عشرة من ظهر اليوم ، لكنه سيفتح يوم الإثنين . . . » لكنه لم يلتفت إلى الوراء مطلقاً . ظل يغمغم كلاماً بينه وبين نفسه حتى وصل إلى نهاية السلم فانحنى يعقد رباط حذائه ثم مضى .

صببت لنفسي كوبا من الماء . شربت نصفه وغسلت وجهي بالباقي ، ثم عدت أستأنف عملي ، وأخيرا استطعت أن أستخرج حاصل عملية الضرب المطولة .

لم نعد نرى أحداً من الأخوين لويس فى المدرسة بعد ذلك ، ولقد علمت من ابن عمتى أن آل لويس قد ذهبوا للإقامة عند أقارب لهم فى دلهى وبعد ذلك خرجوا من ذاكرتى تماماً . غير أننى أمس ، بينما الأولاد فى فراشهم وزوجتى قد أخلدت للنوم آخر الأمر . وبينما أنا مضطجع تؤرقنى هموم عالم الكبار ، أغلقت عينى ، وفى تلك اللحظة رأيت صبيا له من العمر أربعة عشر عاماً ، يهبط الدرج ، يتمتم يائسا ، وقد حمل على كاهله هموم الدنيا بأسرها .

ترجمة : سامى فريد

فى أعدادنا القادمة . . تقرأ هذه القصص

○ حكاية رجل شارب	محمد زفزاف
○ الشملولة	أحمد الشيخ
○ انتحار بيجو	فخرى لبيب
○ من كتاب ممل	أحمد مختار
○ مواقف مجهولة	طه وادى
○ العزلة	حسنى محمد بدوى
○ حدث هذا فى ليلة تونسية	عبد الرحمن مجيد الربيعى
○ السماء ورقة زرقاء	إدريس الصغير
○ المسافر	ابراهيم فهمى
○ الوجه	عبد الستار ناصر
○ بداية يوم حار	مصطفى أبو النصر
○ الاغتيال	مرعى مدكور
○ الفتاة ذات الوجه الصبوح	محمد المنسى قنديل
○ حيوانات وطيور	محمد المخزنجى
○ العشاء الأخير	سعيد الكفراوى
○ كوميديا رجل صغير	محمود حنفى
○ التجريف (مسرحية)	رجب سعد السيد

صندوق.. وراء الكواليس
مسرحية في ٣ لوحات

محمد السيد سالم

« اللوحة الأولى »

في المساء .. حيث خشبة المسرح تمثل أيضا بالمسرحية « خشبة مسرح » فيظهر المشهد وقد أسدل في الجانب الأيسر من الخشبة ستار أسود ، بينما في الجانب الأيمن باب يؤدي للخارج وقد التصق بأسفله صندوق خشبي التفت حوله الحبال .

جمعه : (يدخل من الباب ويتجه مباشرة إلى حيث ينظر من فرجة الستار إلى جمهور المتفرجين ليعود في غضب)
كالمطر الذي يصل كعادته في ليالي الشتاء ..
كالليل الذي يزحف بطبيعته على صدر النهار ..
كالقدر المتربص بضحاياه يصل الجمهور كل ليلة ، ويحتل مقاعده ، ولا حديث له بعد ذلك إلا عن الحكاية والرواية ، وبهاء كامل بطل الفرقة ، ونجم المسرحية ، آه .. يا بهاء .. يا من صارت حولك كل النجوم رماداً ، « وسبحان العاطي » الليلة وكل ليلة بدون حساب :

كمبوش : (يدخل من الباب في اضطراب) من ؟ جمعه أبو العيون ؟

جمعه : بشحمه ولحمه يا كمبوش

كمبوش : يبدو أن الستار الليلة سيرفع في موعده المحدد

جمعه : لم لا ؟ ولم يحدث أن تأخر الليل مرة عن الوصول في موعده ، لم لا يا كمبوش ولم ينس الموت منذ الأزل كائنا واحداً ؟

كمبوش : دعك من الكلام الآن يا جمعه ، وأرجوك أن تعود إلى مكانك (يشير له نحو الصندوق)

جمعه : هذا المكان لم يولد معي يا كمبوش ، لم أرثه بعد موت أبي ، إنه يا صديقي مجرد حالة استثنائية ، ولكن يبدو أنه من فرط استمرارها قد صارت قاعدة خرسانية لتمثال لا يحمل أي معنى .

كمبوش : جمعه ، بالله عليك ماذا تقصد من وراء هذا اللغو اليومى الذى لا تمل تكراره ؟

جمعـــه : لا أقصد الا أن مكانى الطبيعى هنا ، أمام من يجلسون وراء هذا الستار ، وليس أبعد من هنا خطوة واحدة .

كمبوش : لعل الحظ يحالفك فى ذلك غداً ، أما الليلة فالمكان كما تعرف ملك للأستاذ ، للأستاذ فقط

جمعـــه : ما دمت مصراً أنت وغيرك على ذلك ، فليس أمامى إلا أن أظل أنسج من ظلام الكواليس ثوب أكفانى . ولكن إلى متى ؟ ، إلى متى سيظل وضع اليد تحت الضوء قانوناً ؟ إلى متى سيبقى اغتصاب الأمل ضمن الظواهر الطبيعية ؟

كمبوش : ليس هذا وقت الصراخ يا جمعه

جمعـــه : ومتى يحين وقته إذن يا كمبوش ؟ ، وانا أعيش منذ خمس سنوات كما ترون حالة من البيات الشتويفى صقيع الكواليس ، فى ظل الأستاذ .

كمبوش : حين يعرفك الناس ، سوف يرونك يا جمعه

جمعـــه : وكيف يمكنهم ذلك ، وأنا أتكوم يا كمبوش فى نهاية سرداب ؟

كمبوش : اصبر يا جمعه ، وارحمنى من مرارتك

جمعـــه : ومن يرحمنى أنا يا كمبوش من عتمة تأكل عيى ، وانتظار كعلقم فى حلقى ؟ من يا كمبوش والأيام كما تعرف لا تلقى فى ركضها المجنون غير المشيب ، ولا تزرع فى وجهى إلا التجاعيد

كمبوش : لا مفر من مواجهة الواقع يا جمعه

جمعـــه : لا مفر إلا إذا اغتصبت الليلة فرصتى من بهاء كامل !

كمبوش : ها . ها . وكيف يمكنك ذلك أيها الجمعه ، وأنت تعلم جيداً أن من يجلسون وراء هذا الستار لم يكلفواأنفسهم مشقة الحضور إلا لمشاهدة الأستاذ ؟

جمعـــه : هذا الأستاذ لم يكن هناك أحد منذ خمس سنوات يعرفه ، كان كمثلى الآن نقطة تائهة فى دوامة الزحام

كمبوش : لعل ذلك ما كان ، أما الليلة فهو بطل الفرقة ، نجم الموسم

جمعـــه : لم يصنع ذلك وحده يا كمبوش ، فهناك من يصنع كلماته الطريفة ، ومن يصممون له تعبيرات وجهه وألوان ثيابه ، ناهيك يا كمبوش بما يفعله سحر الدعاية المصنوعة ، وبريق المساحيق اللامعة .

كمبوش : إنك تهذى يا جمعه !

جمعـــه : وماذا يمكن أن يفعل إنسان تنهشه الحمى وهو ملقى فوق الجليد ؟

كمبوش : فى أقرب فرصة سوف أشرح للمخرج ما تعانيه

جمعـــه : إنقاذ الغريق لا يطيق أدنى انتظار

كمبوش : ارحمنى يا جمعه

جمعـــه : ومن يرحمنى أنا يا كمبوش ؟

كمبوش : دعنى أفكر فيما ورائى ، لقد أوشك الستار أن يرفع

جمعـــه : وأوشك حى فى نفس اللحظة أن يدفن

كمبوش : إنك لا شك مجنون .

جمعـــه : بل قل سجين يبحث عن عدل تحرقه الأضواء ، وأمل يذبحه الهتاف

بهـــاء : (يدخل فى كبرياء وقد قاد خلفه طابور معجبين) . . والآن أرجوكم أن تتفضلوا إلى مقاعدكم بالقاعة حتى أستعد لأداء دورى ، ومن قلبى أشكركم على رقة مشاعركم ، ونبل عواطفكم

كمبوش : تفضلوا معى أيها الأصدقاء ، وأرجوكم أن تدعوا الأستاذ يسترد أنفاسه (المعجبون يخرجون فى إثر كمبوش)

بهـــاء : (بعد أن يلمح جمعه)من ؟ أبو العيون كيف حالك أيها البذيل ؟

جمعـــه : كما هو كل ليلة فى عتمة الكواليس

بهـــاء : ها . ها ، إننى بصراحة لا أرى فى الكواليس

إلا صندوقا يجب إزالته

جمعـه : وأنا يا بهاء ، بديلك أيها البطل منذ خمس سنوات . . أين أجلس ؟ ، وعلى ماذا أستند ؟

بهـاء : ليس فى الدنيا أكثر من المقاعد :

جمعـه : لك حق فيما تقول ، ولكنى لا أستطيع إلا أن أكون هنا

بهـاء : بالله عليك كيف ترضى بذلك ؛ وأنا شخصيا لا أعتبرك فى الكواليس إلا صندوقا فوق صندوق

جمعـه : أحياناً لا يمكن محاربة الأقدار

بهـاء : ثرثرة عجزة يتمددون على سطح بيت آيل للسقوط !

جمعـه : العمارات الكبرى أحيانا تسقط ، وبعد الدوى يأتى الصمت المطبق دائما

بهـاء : جمعه أبو العيون ؟

جمعـه : أمطرنى بحكمتك أيها النجم المضىء !

بهـاء : ألم يحدث لك مرة أن شربت من شعاع الشمس ؟

جمعـه : لم أشرب فى حياتى إلا طعم القهوة السوداء

بهـاء : ألم تشعر فى لحظة أنك رقم واحد وأن كل من يقفون حولك هم على يمينك ؟ ، هم الذين يصنعون رقمك الهائل ؟

جمعـه : لا أعرف من الأرقام إلا رقما يرتعش عند نهاية استمارة الرواتب الشهرية

بهـاء : ألم يسبق لك أن رأيت صورتك تلمع على وجوه الناس الذين ينتظرونك دائماً أمام أبوابك ؟

جمعـه : لم أر منذ ولدت غير طريق زقاق مسدود تحت نوافذ بلا زجاج ، ولم أصادف أمام بابى إلا قطة حزينة لم تتمسح بأقدامى يوماً

بهـاء : أليس فى كل هذا الزقاق من يعرف الفنان جمعه أبو العيون ؟

جمعـه : الناس فى الأزمة كما هم فى الشوارع الكبيرة لا يسمعون إلا همس المطرب ، أما صراخ (الكورس) فلا يهز آذانهم .

بهـاء : ألم يحدث مرة أن أشار إليك أحدهم ، وغمز رفيقه وهو يردد اسمك ؟

جمعـه : حدث ذلك ، وبالتحديد مساء اليوم

بهـاء : ماذا حدث ؟

جمعـه : أقبل علىّ أحدهم وأنا أنتظر كغيرى على محطة (الأتوبيس) وسألنى عن الوقت . نظرت إلى ساعتى وأخبرته وأنا أدقق فى وجهه ، أبحث عن شىء يلمع فى عينيه .

بهـاء : وماذا وجدت ؟

جمعـه : للأسف لم أجد إلا العتمة المعتادة تُغَطِّى كل شىء

بهـاء : وما السبب يا ترى فى مأساتك هذه ؟

جمعـه : الصندوق

بهـاء : وما الحل فى هذا الصندوق ؟

جمعـه : عود ثقاب ، يضىء وجهى لحظة ثم يحرق بعد ذلك كل شىء

بهـاء : أمنيات جائع يحلم برغيف !

جمعـه : وماذا فى يدى غير هذا ؟ وأنا أراك كل ليلة تشعل فى حطب أحلامى ألف حريق

بهـاء : لقد نسيت فى زحام يأسك أن الصندوق يختلف عنك يا جمعه

جمعـه : يختلف عنى ؟

بهـاء : نعم ، فالصندوق - كما تعرف - عهْدة ، وكافة مواصفاته مدونة وبالتحديدفى أوراق رسمية تحمل مائة خاتم وألف توقيع . إنه باختصار معروف للجميع بوزنه وحجمه ، فكل من مر على خشبة المسرح رآه ، وكل تصفيق يهز حباله ، وفوق هذا وذاك يجب ألا تنسى أن سيارات الإطفاء سريعة ، والماء لديها كالسيل ، وليس دائماً كل فاعل مجهول .

جمعـه : وما الحل إذن يا بهاء ، وأنا منذ خمس سنوات أفتش عنه دون جدوى فى نسيج الستائر المسدلة ، وفى حروف الكلام الصارخ

حولى ، وعند حبات اللب الملقاة تحت المقاعد ؟ أين أجده بالله عليك ؟

بهــاء : لابد من أن تتعب حتى تجده ، ولا مفر من أن تسلك الطريق الوعر كما فعلت حتى تصل إليه .

جمعــه : لا تراوغ يا بهاء أرجوك ، فحلُّ مشكلتى برمتها مرهون لديك ، وليس عليك إن كنت حقا تريد مساعدتى إلا أن تتنازل لى راضيا عن ليلة واحدة من حساب خمس سنوات .

بهــاء : ها . ها . إنك بذلك تطلب المستحيل يا جمعه

جمعــه : لِمَ يا بهاء ؟ وأنت منذ خمس سنوات تتقلب وحدك على أحلى أحلامى ، هل استبدت بك الرغبة إلى هذا الحد يا رجل ؟

بهــاء : لا أقوى يا جمعه تحت أى سبب على العيش ليلة دون ضوء ، بلا تصفيق

جمعــه : وكيف تحملت أنا الرقاد كل هذه السنوات تحت ظلالك ؟ كيف يا بهاء ؟

بهــاء : اعذرنى يا جمعه ، فمنذ الطفولة وأنا أخشى الظـــلام .

جمعــه : وإلى متى سأبقى أنا قطعة من هذا الظلام ؟

بهــاء : إلى أن تموت !

جمعــه : إننى بالفعل ميت ، ألم تشم فى ليلة رائحتى ، ألم تعترضك ذات يوم جثتى المركونة فوق تابوتهـــا ؟

بهــاء : لم يعد هناك وقت للحديث ، وأرجوك أن تصمت حتى أسمع دقات المسرح « يتقدم جمعه فى غضب ويشد حبل الستار فيرتفع ويعلو التصفيق »

بهــاء : (يمثل) نعم أيها الصعلوك ، غن ، غن ما شئت ، وسأغنى لك أنا أيضا ما تريد ، أنت صعلوك ، ملىء بالحمق والحقد ، تلعب وتسكر وتدخن وترتكب أعمال المجانين ، وتمضى الليل كله فى العبث ، والنهار جُلّه فى الفراش ليس هناك صعلوك فى البلاد كلها يمكن أن يعيش أجمل من عيشتك ، (**يتحرك ويشير بيده نحو جمعه دون قصد واضح**) إذا لم يغير ما بنفسه ، فلن يحدث هذا أبداً ، حقيقة إننى تعبت من التشاجر الأبدى ، ولكن ما يفعله كل يوم يجعل من المستحيل على المرء أن يصمت ، إنه رجل قبيح بارد ، جامد مسرف فى الجمود ، إنه لا يدرك من يكون ، ولا يفكر فيمن كان ، ولا يذكر زمن الفقر الذى انتشلته منه ، والديون التى أحملها عنه ، هذا شىء يراه كل إنسان ، ومن كان ذات مرة كلبا مقيتا ، فإنه يظل للأبد كذلك .

جمعــه : (صارخا فى الظلام) كاذب كل نمر يصنع من اتساع الغابة قفازاً لمخالبه . . ظالم كل حوت يمزق بجبروت قوته ظهر قارب لا يعرف الغوص . كافر كل نسر يهتك بضراوة جناحيه خيوط الشمس . . لعين كل سحاب يذبح بنصاله وجه القمر . .

(ســـــتار)

« اللوحة الثانية »

(يدخل جمعه . نفس المشهد ، ويتجه كعادته نحو الصندوق ، ولكن قبل أن يجلس يحذره كمبوش الذى كان يقف لمراجعة بعض الأوراق)

كمبوش : اياك أن تجلس على هذا الصندوق يا جمعه

جمعــه : ماذا جرى يا كمبوش ؟ ألم يكفهم تعذيبى بالأمس بين أوراق الاستجوابات وأروقة التحقيقات فحكموا على اليوم بالوقوف الشاق المؤبد ؟

كمبوش : ما فعلته بالأمس نلت عليه العقاب ، ولكننى بحديثى أحذرك من الجلوس على صندوق يغطيه الطلاء .

جمعه : آه ، حتى الصندوق لم يبخلوا عليه بالتجميل ، ولكنهم وبكل الأسف لم يتذكروا يوما أن فوق هذا الصندوق جثة لم تدفن منذ خمس سنوات !

كمبوش : قبل أن يجرفك الهذيان ككل ليلة ، هيا ابحث لك عن مقعد آخر

جمعه : لم أعد ارتاح الا على هذا الصندوق

كمبوش : ما دام الأمر كذلك ، فقف إلى الأبد يا جمعه ؟ (يخرج غاضبا)

جمعه : لن أعيش للأبد ظلا يا كمبوش

فتنة : (تدخل من الباب) جمعه أبو العيون ؟ ها . ها ، أما زلت حياً أيها الرجل !

جمعه : هل أبدو حقا كما تقولين يا فتنة ؟

فتنة : أخبرنى أولا أيها المجنون عما دعاك لهذا الخبل الذى فعلته بالأمس . إن الأستاذ من فرط غضبه لا يطيق حتى سماع اسمك .

جمعه : كيف هذا ، والأستاذ نفسه لم يغسل يديه فى ليلة من نزيف دمى ؟

فتنة : الغيرة تأكل قلبك

جمعه : والعتمة ترقد كقطة ذبيحة مكان قلبى

فتنة : الأستاذ لا يستحق عذرك ، ويجب ألا تعلق عليه أسمال فشلك

جمعه : إذا كان الأمر كما تقولين ، فمن يا ترى ذلك الشيطان الذى ألقى بالصخرة السوداء على صدرى ، فحجبت الضوء عن وجهى ، وخنقت الصوت فى حلقى ؟ من يا فتنة ، يا من بكل قلبى أحبك ؟

فتنة : لا أنكر أننى كنت بالأمس أحبك .

جمعه : واليوم يا حبيبتى ؟

فتنة : اليوم صار السبت يا رجل !

جمعه : لقد فهمت .

فتنة : ماذا فهمت ؟

جمعه : لقد أسقطك النجم فى شباكه بعد أن شدتك أضواؤه ، فامتلك قلبك دون أن يطلب .

فتنه : أعترف بما تقول .

جمعه : وأنا يا فتنة ، ألم أكن يوما فى قلبك ؟

فتنة : نعم ، حدث مثل هذا أيام كنا نقف معاً على نقطة البداية البيضاء .

جمعه : والآن ؟

فتنة : والآن لم تعد بطابور السباق المحموم ، تسمرت كنقطة سوداء خلف البداية

جمعه : بهاء كامل السبب

فتنة : عجز لا أحبه فى الرجل ، شلل لا أطيقه من مريض !

جمعه : فى البحر الصاخب يمكن أن تتحطم أعظم بارجة .

فتنة : الغريق لو تشبث بذراعيه ، سيصل للرمال سيتمدد تحت الشمس

جمعه : الجثث لا يمكن أن تقوى على الحراك .

فتنة : وهل تريد حبى لأغرق فيه معك ؟

جمعه : بل لتكونى فى طوق نجاتى

فتنة : كنت بالأمس أود ذلك .

جمعه : بهاء يا عزيزتى يعانى تخمة من موائد الحب ، ولو فارقته دهراً ما أحس بغيابك ، ما تذكّر لون بشرتك .

فتنة : ولكننى رغم ذلك أحب هذا الرجل .

جمعه : الضوء يكون للفراشات دائما فخا للموت

فتنة : الموت أنت الذى تعرفه ، أما الفراشات فلا تعرف إلا الضوء

جمعه : أين الوفاء يا حبيبتى ؟

فتنة : ضاع عند البداية ، فى منتصف النقطة البيضاء (تتحرك خارجه)

جمعه : أين تذهبين ؟ إننى لم أكلّ حديثى معك

فتنة : دعنى بالله عليك أستعد للقيام بدورى (تخرج)

جمعه : (يحدث نفسه) حتى فتنة التى أضاءت فى حياتى أول شمعة ، سلبها منى بهاء كامل دون قصده ، وبكل رغبتها ؟ هيه !! لقد أصبحت ثلجا يا جمعه ، تراكمت صقيعاً فوق صندوق !

كمبوش : (يدخل) أما زلت واقفا يا جمعه ؟

جمعـــه : (يتحسس الصنـدوق) هيـه ، لقـد جف الطلاء ، ولا بد لى أن أجلس ، فالاحتياط كما يقولـون واجب ، وقطع الغيـار يجب أن تظل بشحمها على رفوف المستودعات

كمبوش : كفـاك كلامـا يا جمعـه ، وجرب أن تـرضى بالحياة كما هى .

جمعـــه : إننى ومنذ خمس سنوات أتدرب على ذلك ، أمارسه كل ليلة ، ولكن النتيجة دائما فشل ساحق ، هزيمة مريرة :

كمبوش : كيف ذلك يا صديقى ؟ وأنا أراك رغم يأسك قد أتيت الليلة مبكراً على غير العادة

جمعـــه : اليـوم يا كمبـوش فكرت - ولأول مـرة منذ سنوات - فى زيارة صديق قديم ، على أمل أن أجد لديه حكاية من أيام الطفولة الممتعة ، لعلها تهز الركود فى رأسى ، وتخفف الهم عن صدرى ، هيه . . صديقى هذا يـا كمبوش عاش منذ الطفولة يحلم بأن يكون ممثلا ، تماما كما كنت أحلم أنا بأن أكون مدرساً ، ولكن بحساب القدر الغريب صار هـو مدرسـا ، وأصبحت أنا ممثلا ، والغريب أنه وجـد فى مهنته جمهوراً يتسمر كل يـوم أمامـه ، ينظر إليه ، ويتمعن فى وجهه حتى يرن الجرس . أما أنا فلم أجد فى مهنتى الا الظلام ، فـلا جـرس يمـزق سمعى ولا عيـون تلتصـق بـوجهى ، حتى صـارت حيـاتى - دون أن أعرف لماذا - سبورة سوداء ليس عليها خط أبيض واحد .

كمبوش : المهم ، هل قابلت صديقك هذا أم لا ؟

جمعـــه : قابلته يا كمبوش ، ويا ليتنى ما فعلت !

كمبوش : وما السبب ؟

جمعـــه : لأنه بعد أن استقبلنى وتركنى أضع ساقا فوق ساق ، وبعد أن رحب بى وجعلنى أضغط على الحروف وأنا أتحدث عن الفن كرسـالة ، وأحكى من واقـع الممارسـة اليـوميـة عن عذابات الضوء فوق خشبة المسرح الحديث صدمنى فجأة صدمة ردّتنى إلى الواقع .

كمبوش : وكيف حدث ذلك ؟

جمعـــه : سألنى فجأة ، وقـد تعلقت بشفتيه ابتسـامة مـاكرة عن سـر اهتمام الصحف بمسـرحيـه (الشىء الـذى يلمـع) والتى زعمـوا أننى أشترك فيها رغم أنه شاهدها ولم يجد لى أثرا فى كل مشاهدها .

كمبوش : ها . ها . . لقد كان يقصد مسرحيتنا ، هيه . . وبماذا أجبته ؟

جمعـــه : تواريت فى مقعدى ، قلت له بعد أن تهدلت رموشى إنها مسرحية عادية ، والصحافة دائما تجرى وراء الأشياء الجـاهزة : جـريمة بعـد حدوثها ، مظاهرة بعد قيامها ، حرب بعـد نشوبها ، عمارة بعد سقوطها .

كمبوش : رد عظيم يا جمعه !

جمعـــه : ولكننى رغم ذلك شعرت بـالحسرة تتقيـأ فى رأسى ، صاحبى هذا يا كمبوش كان يقصد أن يجرح وجهى ، مكر حـديثه كـان سنارة خبيثة التقط بها وببراعة السمـك المتعفن فى مستنقع ليلى ، كـان فخا يتلقف بـه وبمهارة الطير الذبيح بين أطلالى . حاولت فى لحظة أن أقـاوم ، لكننى فشلت ، فشلت حـين أحسست بالعرق البارد خطوطا تهرول على سطح ظهرى ، وعلى الفور خرجت من بيته يا كمبوش والدوار الأصفر يصل إلى عينى .

كمبوش : لا . . لا . . ليس لصاحبك أى حق فى ذلك !

جمعـــه : نعم ، لك حق يا كمبوش ، وليس فى الدنيا من لـه أدنى حق فى الـتهكم عـلى شـلل الإطارات الاحتياطيـة ، ما دام كـل عملها الانتظار فى المستودعات الباردة حتى تتمـزق الإطـارات التى تنهش الـطريق ، فتحـل مكانها ، وتأخذ دورها .

كمبوش : صدقت يا جمعه ، ولو أن هذا لن يحدث أبدا هنا فأنت تعرف مدى قـوة إطارات المسـرح ومتانتها .

جسدها ، أو يعتريها تهتك فى صدرها ، خمس سنوات يا كمبوش بطولها وعرضها وها هى تدور كل ليلة بانتفاخها وصريرها .

حمص : (يدخل وهو يتحامل على نفسه) آه من ذلك الألم الذى يعض صدرى

كمبوش : لقد تحول الكواليس إلى مركز لاستقبال الحوادث المضجعة ، خير لى أن أفلت بجلدى من تلك المصحة

جمعه : (يقترب من حمص) ماذا يا حمص ؟

حمص: مريض يا جمعه ، صدرى مخنوق ، قلبى مكتوم ، الخدر يسرى فى كل جسدى

جمعه : عد إلى بيتك يا رجل ، ما دمت متعبا إلى هذا الحد

حمص: وكيف يتسنى لى ذلك ، وأنت تعلم أن لى دوراً فى هذه المسرحية ؟

جمعه : أى مسرحية يا رجل وأنت تغرق فى مشاهد وأدوار الإعياء ؟

حمص: أكل العيش يا جمعه

جمعه : ولكن دورك كله يا حمص لا يزيد على كلمتين !

حمص: المشكلة ليست فى عدد الكلمات ، بل فى موعد إلقائها الذى يحين دائما عند الفجر هيه . . ليت المسرحية تبدأ بهاتين الكلمتين حتى أرتاح ، وأتناول الدواء فى موعده ، وأرى أولادى الذين لا يروننى إلا نائما .

جمعه : لم لا تتحدث مع المؤلف ، لعله يساعدك فى ذلك ؟

حمص: بعد أن حاصرته دون جدوى بتوسلاتى ، سعيت إليه بزوجتى وأولادى ونحن نحمل صور الأشعة ، وجدول الديون ، ولفافات الدواء . ولكن لا فائدة ! الزلازل ستهدم الكون لو لم تُنطق الكلمتان عند الفجر . . إننى مريض يا جمعه ، أحس بجسدى يتهاوى . . آه ، أدركنى يا جمعه (يسقط)

جمعه : (صارخاً) كمبوش ، النجدة أيها الناس ، لقد مات حمص أبو سريع .

(ستار)

« اللوحة الثالثة »

(يظهر جمعه بنفس المشهد وقد تكوم على الصندوق)

كمبوش : (يدخل) لقد أصيب حمص المسكين بالشلل

جمعه : راحة كبرى أن يتحدى الإنسان الظروف المستبدة . رائع جدا ذلك الصمود الذى يرتدى تاج الشلل !

كمبوش : لِمَ تقول ذلك يا جمعه ؟

جمعه : لأن حمص رغم كل شىء عرف كيف يسقط وبين أسنانه كلمتان ، واستطاع بهما أن يحدث لسقوطه دوياً ، سمعه من لا يعرفونه ، ورآه من لم يسمعونه

كمبوش : أنا لا أعرف إلا أن هذا المرض المفاجىء قد خلق مشكلة غياب كلمتين عن المسرحية

جمعه : لو كنت مكان المخرج لوضعت مكان هاتين الكلمتين زهرة سوداء .

كمبوش : المخرج يا جمعه بما حدث يكاد يجن .

جمعه : ما دام بهاء كامل يتوهج ، فكل الأشياء عاقلة

كمبوش : إنك يا جمعه مازلت ضالا كعادتك بوادٍ آخر ، دعنى بربك أنقذ نفسى من جحيمك

جمعه : (يحدث نفسه) كيف أكون بواد آخر يا كمبوش ، وأنت ترانى منذ خمس سنوات صندوقا وراء الكواليس ؟

(المخرج يدخل وبصحبته بهاء كامل)

المخرج : الجمهور الليلة كامل العدد ، ولابد أن نجد

لهذا المأزق حلا .

بهــاء : المخرج لديه مخرج لا شك

المخرج : المخرج ليس فى يده دفع الشلل

بهــاء : كلمتا حمص مهما كانتا فلن تقيها برجاً ، ولن تحطها جبلا

المخرج : ولكنها بأوراق المسرحية ، وكل ما فى الورق

جمعــه : (يكمل) لابد أن يقال

المخرج : من ؟ جمعه ؟ منذ متى وأنت هنا يا رجل ؟

جمعــه : منذ أن صارعظمى خشبا ، وتحولت عروقى إلى حبال متهدلة

المخرج : أخيرا وجدت لك الحل . تحرك نحوى يا رجل

جمعــه : لا حراك للأعضاء المشلولة ، ولا ضوء للمصابيح المكسورة

بهــاء : لقد قررنا أن تلعب الليلة وكل ليلة دور حمص أبو سريع ، ما رأيك ؟

جمعــه : ماذا تقول ؟

المخرج : لن تمانع يا جمعه ، أليس كذلك ؟، بالطبع لن تمانع يا من أدخرك دائما لغدر الزمن .

جمعــه : القرش الذى يظل للابد حبيس خزانة ، يتحول بمرور الوقت إلى مجرد قطعة من الحديد الصدىء !

المخرج : لابد أن تنقذنا من هذه الورطة يا جمعه

جمعــه : لم يحدث أبدا أن غريقا أنقذ شمسا من هبوب الليـــل

بهــاء : دعك من هذا الهذيان وقل إنك لا تطمع إلا فى دور البطولة !

جمعــه : ليس جرما أن أحلم بإرث اغتصبه إخْوَة لا يعتبروننى إلا لقيطا

بهــاء : ما دام الأمر هكذا ، فليس أمامنا أيها المخرج الا أن نمحو وللأبد ما كان يقوله حمص .

جمعــه : أخشى أن تتمزق بذلك خطوط الرواية يا بهاء

بهــاء : سأعرف كيف أغزلها فى دورى وأعيد نسجها . الخيوط كلها بيدى أيها المخرج ، ملتصقة بأطراف أصابعى ! هيا بنا ودع هذا الذى أدمن العتمة . (يخرجان)

جمعــه : (يحدث نفسه) أهكذا يا بهاء ستظل جبلا فوق صدرى ، وليلا ينهش وجهى ؟ أهكذا ستظل أرقا يسهّد عينى ، وكابوسا يطارد ليلى ؟ لا . . لن أظل للأبد حبيس ظلك . . الليلة سوف أقتلك وألقيك ببئر بلا قاع ! ألم يكفك ما التهمته من لحمى ؟

(إظلام تام يعقبه عيارات نارية . . وبعد قليل يقتحم كمبوش المكان فى ذعر شديد)

كمبوش : جمعه ، جمعه ، ألم تعلم أيها النائم بأمر الكارثة التى حدثت

جمعــه : أى كارثة تعنى يا كمبوش وما زال النمل على جدار الزقاق يزحف ، والنوافذ فى البيوت المائلة بلا زجاج ؟

كمبوش : قم يا جمعه ، ودعك من هذا اللغو أرجوك، واسمعنى جيداً

جمعــه : وكيف أسمعك يا كمبوش وأنا أتكوم منذ خمس سنين على رصيف محطة مهجورة تحطمت قضبانها ، ونسيها الصفير ؟

كمبوش : لقد قتل الليلة بهاء كامل وهو فى طريقه إلى المسرح ، وكما يقولون التقى به أحد الأشخاص الذين لا شك أنه يعرفهم ، وركب معه سيارته ، ولكنه لم يكد يصل بالسيارة من شارعه الهادىء إلى الميدان الكبير حتى عاجله القاتل بعدة طلقات أردته قتيلا ، وفر هارباً .

جمعــه : وأخيراً أفسحت لى الطريق يا بهاء ! بعد أن . .

كمبوش : أذكروا محاسن موتاكم

جمعــه : ولكن قبل ذلك يجب أن تتأملوا بؤس أحيائكم

كمبوش : عموما ، المخرج يريدك فوراً

جمعــه : كرر ما قلته يا كمبوش وبأعلى صوتك

كمبوش : لقد جننت يا رجل بلا ريب .

جمعــه : بل قل ولدت من جديد يا كمبوش

كمبوش : لا تهذ يا رجل ، لقد رشحك المخرج لتقوم

الليلة وكل ليلة بدور بهاء كامل

جمعـــه : قـل دور البطولـة يـا كمبـوش ، بهـاء كامل لم يعدْ له الآن وجود

كمبوش : قم إذن ، واستعد للقاء المخرج ، فالجمهور الليلة كامل كالعادة ويترقب ما ستفعله بعد أن هزه نبأ موت بهاء

جمعـــه : سـوف أفعل يـا كمبوش ، وسـأعرف كيف أبرق كأعظم نجم فى الدنيا

(اظـــلام)

جمعـــه : (يمثل دور بهاء) إنـه رجل قبيـح ، بارد ، مسـرف فى البـرود ، جـامـد ، مسـرف فى الجمود ، إنه لا يدرك من يكون ، ولا يفكر فيمن كان ، ولا يذكـر الفقر الـذى انتشلته منه ، والديون التى أحملها عنه ، لا البؤس يصلحه ، ولا الندم ولا الزمن . هذا شىء يراه كل إنسـان ، ومن كان ذات مـرة كلبا مقيتا ، يظل كذلك إلى الأبد !

(تصفيق حاد ، ينحنى للجمهور . اظلام ، ثم اضاءة من جديد ليظهر بهاء كامل يعتلى وسط المسـرح ، بينما جمعه فى المؤخرة ينحنى وهو جالس فوق الصندوق)

بهـــاء : (يمثل) لقد قضيت فى العمل عشرين عاما شـريفا ، هـل يظن أن لـه أن يستولى عـلى ما كسبته ؟ لا يا صديقى اصرف نظرك عن هذا ، وليس الأمر بالسوء الذى تراه . لقد بقيت سمعتى الطيبة زمنا طويلا ، ولا بد أن تدوم زمنا أطول . الدنيا كلها تعرف صاحب فندق الدب الأسود ، وأنه ليس دباً غبيا ، بل دبا حفظ فراءه . .

جمعـــه : (يصحو) يا إلهى لقد كنت أحلم بالضوء ، كل ما حدث لم يكن الا سقوطا فى وهم

بهـــاء : (يستـطرد فى التمثيـل) سـأبيض فنـدقى وأسميه (اوتيل) ، وسينهمر على الزبائن من الفرسان كالمطر ، وسيأتينى المال بالكوم

(تصفيق حاد ، ينحنى بهاء بكبرياء ، يتقدم جمعه للناس فى ثورة)

جمعـــه : كاذب كل نمر يصنع من اتساع الغابـة قفازا لمخالبة . . ظالم كل حوت يمزق بجبروت قوته ظهر قارب لا يعرف الغوص . . كـافر كـل نسـر يهتـك بضـراوة جنـاحيـه خيـوط الشمس : . لعين كل سحاب يذبح بنصاله وجه القمر . .

(ســتار النهــاية)



شهريات

متابعات

مناقشات

فن تشكيلى

أبواب العدد

● شهريات

مسألة الحقيقة الفنية .. التزييف والوعي والرؤية

سامى خشبة

لا أعتزم فى السطور القادمة ، أن أقدم استعراضا للمفاهيم النظرية عن « الواقعية » ، ولن أحاول - طبعا - صياغة أى اقتراح بمفهوم جديد . حسبى أن أحاول البحث ، وأنا أتحدث عن روايتين - عن إجابة على سؤال - قد يتفرع إلى بضعة أسئلة - بشأنها :

لماذا بدت لى رواية « أمسيات عتيقة » - التى صدرت فى العام الماضى للكاتب الأمريكى الكبير « نورمان ميللر » بعيدة كل البعد عن « الحقيقة » رغم أنها ملئت بمئات التفصيلات مما يعرفه الكثيرون عن مصر القديمة ، ورغم أنها - كبناء فنى - حاولت أن تكون سردا ملحميا واسعا وخصبا - ومؤثرا - لأساطير مصر القديمة وبعض معاركها ، وشيئا من زمنها المتطاول وصور الحياة « الواقعية » التى نعرفها عنها ؟

ولماذا بدت رواية « تحريك القلب » للكاتب المصرى الشاب ، عبده جبير ، قريبة قربا شديدا من « الحقيقة » - أو من أحد جوانبها فى مصر المعاصرة ، رغم أنها خالية تماما من أى عنصر « وثائقى » وأنها ابتكار خيال محض ، وذات تركيبة فنية بالغة التعقيد ، تحد أحيانا من تأثير الكتابة الوجدانى ، بما تفرضه على الذهن من إعادة تجميع الخيوط فى كل « مرحلة » ؟

ببساطة أحب ، منذ البدء - أن أقول ، إن « الحقيقة » التى أعنيها هى الحقيقة « الفنية » ، حقيقة « الإمكان » التى تحدث عنها أرسطو - والتى مازالت كلماته عنها - عند الغالبية العظمى من مبدعى أجيال وأمم البشرية ونقادها - صائبة وصحيحة . وببساطة أيضا ، ينبغى أن نتفق على أن سهولة التلقى لا تعنى ضحالة العمل الفنى ، كما أن تعقيد تركيبة العمل الفنى لا تفرض - فى حدّ ذاتها - على القارىء نوعا معقدا من التلقى . بالتلقى فى هذا السياق أعنى « النقد » . وهذا معناه أننا إذا لم نعمد إلى « حساب » بناء رواية عبده جبير بالأرقام والجداول (أعتذر فورا لعدد من أصدقائى وأساتذتى النقاد الجدد) فإن هذا لا يؤدى إلى إفقار تلقينا لرواية تحريك القلب (قد تكون قراءتنا لها فقيرة لأسباب أخرى !) ، وقد نكتشف أن البناء السردى ، شبه الملحمى ، البالغ البساطة - والذى يشبه الجريان العادى للزمن ، وللنيل ، وللامتداد المتموج لسطح الصحراء - فى رواية أمسيات عتيقة لميللر - يقتضى فى الحقيقة - أو يغرى باستخدام - كميات من الجداول ، والمثلثات ، والمربعات ، والدوائر ، وبيانات الأرقام أكثر بكثير مما تقتضيه رواية عبده جبير ، الذى تطوع ببراءة - أو بمكر - فملأها لهم أرقاما وحروفا ، وأجزاء أرقام ، وأجزاء حروف ، وهوامش - كأنه يسجل - أكاديميا - تاريخا حقيقيا (الأمر الذى قد يغرى ناقدة محدثة بكتابة مقال مماثل لما كتب عن رواية لمحمد مستجاب زميل عبده جبير فى كتابة الهوامش فى الروايات ، وليس فى العذوبة الفنية ، ولا فى البراءة) .

وقد تؤدى كتابة النقد - بالجداول والأشكال الهندسية المختلفة وبالأرقام - إلى أن يطيش سهم النقد ، فيخطىء « كبد » الحقيقة الفنية التى أرادها المبدع ، ويتوقف عند هامشيات - ربما يكون المبدع قد أقامها « كالفخاخ » بين القارىء السطحى وبين حقيقته الفنية ، حتى لا يفوز بالحقيقة إلا - ببساطة - صاحب القلب البرىء والذهن القوى ، الذى يلجأ إلى ملكة الخيال ، وقدرة التذكر ، والذى : « يعرض سطح نفسه للفن » حتى يغوص فيه ، وحتى يغوص هو فى العمل الفنى ، فيعود منه بنبتة الحقيقة ، والجمال ، والمتعة ، والفهم .

* * *

لم يستخدم نورمان ميللر أرقاما فى روايته (مع أنه ظل يعمل فيها أكثر قليلا من عشر سنوات) إلا الأرقام التى يعد بها الفصول السبعة ، والتى أسماها « كتبا » لكى يثير فى ذاكرتنا « كتاب الموتى » المصرى الشهير : كتاب رجل واحد ميت ، كتاب الآلهة ، كتاب الطفل ، كتاب سائق العربة الحربية ، كتاب الملكات ، كتاب الفرعون ، كتاب الأسرار .

ولأن رواية ميللر ، تستند لتبرير عقدتها الرئيسية ، إلى عقيدة سحرية قديمة (لم تكن قطعا من عقائد المصريين القدماء) هى عقيدة التناسخ ، أو عودة الروح إلى الجسد بإرادة صاحبها بعد الموت لكى تحيا من جديد فى الدنيا بجسد جديد - لهذا السبب ، فقد استعار فى بداية الرواية سطورا هامة من الشاعر الايرلندى العظيم وليام بطلربيتس ، من كتاب : **أفكار عن الخير والشر** ، يقول فيها :

« أومن بممارسة ما اصطلحنا على تسميته بالسحر ، وأومن أيضا بفلسفته ، وهو ما يجب أن أدعوه استدعاء الأرواح ، رغم أننى لا أعرف كنهها ، وأومن بالقدرة على خلق أوهام سحرية ، وبرؤى الحقيقة فى أعماق العقل حينما تكون العينان مغمضتين . وأومن .. بأن حدود عقلنا دائمة التغير ، وأن عقولا كثيرة يمكن أن يتدفق الواحد منها فى الآخر ، أو ما يشبه ذلك . فتتخلق - أو تتكشف عن - عقل واحد ، وطاقة واحدة .. وأن ذاكرتنا جزء من ذاكرة واحدة عظمى ، هى ذاكرة الطبيعة نفسها .. »

هذه كلمات شاعر عظيم ، اتجه فى أخريات أيامه إلى ممارسة طقوس سحرية والإيحاء بمايسمى الـ occult (أى علوم السحر وكشف الغيب .. الخ) .. حولها نورمان ميللر - أو يوهمنا بأنه حولها - إلى عقيدة .

وقد يكون مهما أن « نلخص » أحداث الكتاب الأول (كتاب رجل واحد ميت) لأهميتها فى الكشف عن رؤية الرواية كلها :

تخرج « الكا » الخاصة بالميت الشاب ، مينيحيت الثانى من المقبرة القريبة المنهوبة التى وجدت نفسها فيها ، لتجد نفسها قرب الهرم الأكبر ، وبعد أن تتذكر نفسها ، واسم صاحبها وأمه ، وتعجز عن إدراك سبب وجودها فى هذه المقبرة الغريبة ، تدخل مقبرة أخرى تتذكرها جيدا (ربما تكون مقبرة والد جد الشاب الميت) .. وهناك تقابل « الكا » الخاصة بهذا الجد العجوز ، التى جاءت لكى تكون مرشدا لـ « كا » الحفيد فى رحلة العالم الآخر المرعبة ، والتى تبدأ من بوابة - هذا العالم (بطن الهرم الأكبر . وهكذا يكتشف ميللر للهرم وظيفة جديدة !) ولكن الجد العجوز ، لا يرضى ، بأقل من أن « يغتصب » حفيده قبل الرحلة - من فمه أولا ثم من شرجه - لكى يستولى عليه استيلاء كاملا ، وبذلك يكون الحفيد قد تهيأ لدخول العالم الآخر الملىء بالأفاعى والتماسيح .

وقبل بداية المرحلة ، يبدأ « كتاب الآلهة » الذى يروى فيه ميللر - بطريقته الخاصة ، وإضافاته التى تحدد رؤيته لتاريخ مصر القديم وتاريخ البشرية بعد ذلك - الأسطورة المصرية الكبرى الرئيسية: أسطورة الخلق (من المحيط نون .. الخ) إلى الأسطورة المشهورة : صراع أوزيريس وايزيس وولدهما حورس ، وشقيقتها نفتيس ضد شقيقهما الإله الشرير « ست » . ويصوغ ميللر الأسطورة بحيث يضمن :

١ - ست الشرير هو القوة الدافعة وراء كل الأحداث إنه قوة التغيير ، والفعل الرئيسية .

٢ - ذروة انتصار « ست » هى اغتصابه لابن أخيه ، ومنافسه حورس .

٣ - لا وظيفة حقيقية لهذه المجموعة من الآلهة إلا تبادل الاغتصاب ، والاقتتال من أجل السيطرة .

٤ - وظيفة إيزيس (الإلهة/الأم) الحقيقية ، بعد جمع جسد أوزيريس وولادة حورس ، هى ضمان أن يغتصب حورس عمه ست (مثلما اغتصبه عمه من قبل) ثم تحويل حورس إلى عاشق أبدى لها هى .

وقد يعجب البعض بهذه التركيبة - والإضافات الجديدة - للأسطورة ، على أساس أنها تجعل لها معنى فرويديا نموذجيا ، ربما يكون له مغزى فى إعادة تفسير الأسطورة المصرية (التى تحتوى بعض رواياتها القديمة فعلا على واقعة اغتصاب « ست » لحورس أثناء الصراع بينهما الذى ينتهى بهزيمة ست مع ذلك) . ولكن المشكلة ليست تفسير الأسطورة ، وإنما بناء صورة « فرويدية » للتاريخ نفسه ، تقول (ولاحياء فى العلم) بأن العلاقة بين قضيب الأب (العم - الجد . . . الخ . . كتجسيدات له) وبين شرج الابن ، من ناحية ، وأن حلول الابن - عند الأم - محل الأب جنسيا - من ناحية أخرى هى العلاقة « المحركة » لأحداث التاريخ الرئيسية .

وفى زعمنا - أو اعتقادنا - أن هذا محض هراء . ولكن ليس هذا هو المهم - إنما المهم هو أن نورمان ميللر ، يتحول إلى « صنع » بناء بشرى/روائى متكامل - فى عمل أدبى - لكى يحول روايته الخاصة للأسطورة وتفسيره لها ، إلى هذا العمل الأدبى ، الذى يفترض أنه يستحضر التاريخ فنيا ، لكى يعيده إلينا محملا بضوء الوعى والمتعة . والمشكلة - منذ البداية - ليست هى الدفاع عن التاريخ المصرى - فنورمان ميللر ليس عالم تاريخ ، ولا يهم التاريخ المصرى فى شىء - إنما المشكلة هى مشكلة « أدبية » بالدرجة الأولى : أين يمكن أن نضع - أو أن نصنف فنيا - رواية بهذا المفهوم ؟.

إننا نكتشف فى « كتاب الطفل » ، أن والد الجد ، ربما كان هو الأب البيولوجى الحقيقى لحفيد ابنه - لأن والد الجد كان عشيقا لأم هذا الحفيد التى هى ابنته ايضا . ونكتشف أن هذا الجد (أو : والد الجد) قد تعلم سر تجديد حياته ، من عبد يهودى اسمه موسى - كان فى مناجم الذهب - ونحن نعرف ايضا أن اليهود لم يكونوا فى أى زمن من المؤمنين - أو حتى من العارفين - بفكرة تناسخ الأرواح وتجديد الحياة المادية للروح - فهذا اختراع (آرى) - فارسى هندى - قديم على الأغلب - فى قول ليفى شتراوس . ولكنه حينما يشرع فى سرد تاريخ المرات الأربع التى عاش فيها (فلاحا ، وقائدا فى جيش رمسيس الثانى ومديرا لبيت حريمه ، ثم حارسا لملكته نفرتيتى ، ثم كاهنا أكبر ، ثم تاجر بردى وسارق مقابر ، ثم قائدا وكاهنا مرة أخرى للملك رمسيس التاسع) يكتشف أنه لعب مع رمسيس الثانى لعبة « حورس وست » بحذافيرها : يغتصبه رمسيس الثانى - الذى يبدو رمزا مزدوجا لست واوزيريس بوضوح - واسمه الأصلى : اوزيرميرستبنير - لكى يعمده « قائداً خاصا لمركبته الحربية » ، ثم يغتصبه مرة ثانية لكى يعمده « حارسا للملكة » ، ولا تكتمل الدائرة إلا حينما تقيم الملكة معه علاقة جنسية فى الوقت الذى كان يتحول فيه إلى « ابن » لها ، ينافس زوجها (رمسيس/مغتصبه أبوه) من ناحية ، وينافس ابنها الشرعى من رمسيس فى القرب منها ، وهو الذى كان المنافس الحقيقى على السلطة - وليس فقط على الحريم لأبيه رمسيس العظيم . أما رمسيس نفسه فإنه يحكم ببساطة ، بواسطة قوته العظيمة الهائلة (فقد هزم الحيثيين وحده لأنه كان يفوقهم طاقة عضلية) وبضخامة عضوه التناسلى الذى جعله ميللر يكشفه فى كل « احتفال مقدس » ، منتصبا لكى يجثو له شعب مصر المؤمن المبهور ! (هذه الرواية تباع طبعتها الأصلية - بالمناسبة - فى مكتبة لندروك - وهى مكتبة سياحية - فى أول شارع شريف ، على اليمين ، للقادم من شارع ٢٦ يوليو !) . ويتحدد « مركز » الدائرة ، حينما يقتل الحارس الشجاع ، بخنجر ابن رمسيس ، حينما يراه فى الحديقة وهو يضاجع أمه (التى هى معنويا أم الحارس/الجد أيضا) . . وتوضع النقطة الأخيرة ، فى البناء الفرويدى ، بصيحة الأم ، فى ابنها البيولوجى ، تعاتبه على قتل ابنها المعنوى ، بأن هذا

الابن المعنوى كان على وشك أن يقتل رمسيس (أباه/مغتصبه) فتكون النتيجة أن يقتل رمسيس ابنه البيولوجى (أو يتركه ينتحر، ثم يجهز عليه شقيقه الأكبر/بديل الأب وقرينه/وهو كاهن بليد مهمته هى رعاية براز الفرعون!) . . . وما بقى من الرواية، أى سيرة حياة مينحيت الأول ثلاث مرات بعد ذلك (عندما تلده نفيرتيرى باعتباره ابنا لرمسيس، فيصبح كاهنا أكبر لرمسيس، ثم يولد ليكون لص مقابر، ثم تاجرا، ومحاربا، وكاهنا، وساحرا فى النهاية - حيث يحاول أن يولد من جديد، ولكن تجهضه ابنته لكى تقطع حبل الخدعة الشريرة . . هذه البقية، تدل على أن ميللر ربما كان يفكر أيضا فى المجتمع الأمريكى المعاصر : يفكر مثلا فى «الشعوب البربرية» التى تسرق التكنولوجيا المصرية لكى تحاربها بها (لنتذكر مثلا اليابان وروسيا والصين . . الخ) . . ولكن قد يكون للمسألة كلها وجهها الآخر :

من حق المؤلف أن نعتقد، أنه كان يحاول بناء رؤية عن علاقة الشر المطلق بالخير المطلق أو بالبراءة : فى البدء تكون البراءة، حتى ينتهكها الشر . إنه لا يقتلها كما فعل قابيل بهابيل، بل ينتهكها كما فعل ست بحورس، ويتركها ملوثة ولكن حية لا تموت، تحمل بذرة الحلم الجميل بالتحضر والقوة النبيلة (رسالة اوزوريس) ولكنها تحمل أيضا شهوة البغى والتسلط (رسالة ست)، وبذلك يكون عضو التذكير هو الرمز المطلق للقوة والسلطة (الاختراق والسيطرة) وهى قوة لا تتوقف عند قيمة اجتماعية ما، سواء كانت دينية أو خلقية أو طبيعية .

وهنا أيضا تبدأ «أزمة» ميللر : فالرموز المجردة، تظل معقولة إن كانت فى سياق نظرى لتفسير أسطورة بعيدة عن سياقها التاريخى (الاجتماعى) ومجردة منه . ولكنها لابد - حين تشتبك عن طريق الفن، أو التفسير العلمى، بالسياق الاجتماعى - أن تخضع له : ليست هناك ظاهرة اجتماعية أو نفسيه معزولة عن غيرها من ظواهر وتجليات وقوانين المجتمع، وقوانين الكيمياء البيولوجية (مثلا) . والحقيقة الفنية، حتى ولو كانت قائمة على توظيف لأسطورة ما (أى لمادة معزولة فى حالتها الخام عن سياقها الاجتماعى)، لا تستطيع أن تبقى المادة الخام على حالتها . وقد اكتشف يوربيديز منذ زمن بعيد هذه الحقيقة، وصاغها إبداعا، ولم يقررها كنظرية .

وهكذا يكون ميللر، على ناحيتى التفسير والتحليل، قد ابتعد عن الحقيقة الفنية التى أرادنا أن نحصل على الوعى بها فى روايته : لم نستزد وعيا بأسرار اضمحلال حضارة واحدة عظيمة (إذ لا يمكن ان تكون قد اضمحلت بسبب ولع الذكور الأقوياء فيها - الجنسى - بأبنائهم ومنافسيهم) ولم نزد وعيا بالعلاقة الأبدية بين الشر والخير فى عالمنا الإنسانى، لأن هذه العلاقة - فى هذا العالم الإنسانى، الذى هو اجتماعى وتاريخى بالضرورة - لا يمكن أن تختزل فى رموز عضو الذكورة وفتحة الشرج، وفتحات جسد المرأة الثلاثة، والبراز . . . الخ هذه المجموعة التى تحيل التاريخ البشرى إلى صورة هزلية، رغم أنها قد تنتج شيئا مسليا . . كتبه ميللر بمجهود عظيم، ضائع . (فى عرض نقدى للرواية، كتبه الروائى الإيرلندى العظيم، أنتونى بيرجيس فى جريدة الاوبزرفر البريطانية فى يونيه الماضى، يحكى بيرجيس أنه التقى بميللر مرة واحدة قبل صدور أمسيات عتيقة، فبادره ميللر : «بيرجيس، كتابك الأخير كان برازا» . ويقول بيرجيس، إنه بعد قراءة أمسيات عتيقة، أدرك أن ميللر كان يمتدح الكتاب) . وللناس حسب أذواقهم، طرائق عجيبة فى الثناء على ما يحبون!.

* * *

ولكن، قد يكون علينا الآن، أن نلقى نظرة على رواية «تحريك القلب» لعل قلبنا هو الذى يتحرك، هذه المرة .

وهذه رواية صعبة القراءة . ولكن «التركيب» الذى صنعه مؤلفها، هو الذى يحمل الدلالة الرئيسية لجوانبها : التجربة المضمونية، وعلاقة هذه التجربة بالواقع المعاش (المطلق، والمحدد على السواء)، والمعنى الكلى الذى يريد المؤلف توصيله - فى النهاية - وفيما وراء الدلالة الاجتماعية لرواية، هى فى الأصل محض خيال، لا يستند إلى أى نوع من الوثائق، مع أن المفروض أنها

تعتمد على فهم مؤلفها الشخصى لعصره ، وللواقع الاجتماعى فى وطنه لهذا العصر .

كتب عبده جبير روايته على ألسنة شخصياتها السبعة أساسا : الأب ، والأم ، ثم : وضّاح ، وسالى ، وعلى ، وسمراء ، وصيام . ولكن هناك شخصيتان أخريان : الراوى - الذى لا يكتمل أبدا كشخصية فنية (إنه أشبه بالراوى المسرحى فى عمل شبه تسجيلى . ينبهنا إلى صفات بعينها فى المكان أو فى الشخصيات الأخرى . . الخ ، دون أن يشارك أبدا المشاركة التى تجعله يكتمل) . ثم «البيت» الذى يكاد أن تكون له «مونولوجاته» الخاصة عن زواله الأخير ، وانهياره النهائى - بعد عمر طويل - لن نشهد منه سوى «اليوم الأخير» الذى تستغرقه الرواية ، من فجر اليوم ، إلى آخر الليل .

تتحدث كل شخصية (وتفصح عن ذات نفسها ، فى لحظة من لحظات التحول المتطاول للشخصيات الإنسانية السبعة وبيتها) عددا محددا من المرات (نبهنا ادوارد الخراط إلى أن للرقم ٥ دلالة خاصة : فكل شخصية تتحدث خمس مرات) وينكسر هذا التحديد فى حالة المونولوج الجماعى - فالجميع يتحدثون سويا - أو يشتركون جميعا فى مونولوج واحد أحيانا . وحالة «الجمع» هذه تتكرر أربع مرات فحسب . ويمكن أن ننقل من كتب الانثروبولوجيا ، وتاريخ العقائد ، والسحر ، والدين المقارن ، أشياء كثيرة عن دلالات الأرقام (٧ ؛ ١ ؛ ٥ ؛ ٤) ، وإن كنت أشك فى أن المؤلف قصد إلى شىء من هذه الدلالات مباشرة . ولذلك ، فإننى «أميل» إلى الاعتقاد ، بأنها كانت محاولة من جانبه لتحديد دور كل من شخصياته فى الحبكة ، وتحقيق نوع من العدل الشكلى فى توزيع الأنصبة والأدوار ، وأيضا التحكم فى حجم العمل ، وفى تطوره الدرامى ، وفى تطور - أو تحول - كل شخصية على حدة ، والتحكم أيضا بحساب شديد فى علاقاتها .

الحساب الشديد ، سمة أساسية فى هذا النوع من التأليف الإبداعى (يساورنى إحساس بأن الكاتب لو استطاع ، يريد أن يتحكم فى عدد الكلمات المستخدمة) ولكن قد يكون ذلك إحساسا مبالغا فيه ، ناشئا من الأعمال النقدية التى أغرتها فكرة «التحكم» ولا تلقائية التأليف النهائى للعمل الأدبى ، فراحت تفسر الأعمال الأدبية بعدد مرات استخدام كل كلمة - ومع الاعتذار لبعض أصدقائى مرة أخرى - أعتقد أن النزعة المادية «المبتذلة» يمكن أن تتسلل أحيانا من الفلسفة المتدهورة إلى «طقوس» النقد ، حتى وإن حسنت النوايا .

وقد نتفق بسرعة مع «التحليل» المختصر الذى كتبه المؤلف نفسه لروايته على باطن الغلاف : تحليل يقوم على الإشارة إلى الطبقة المتوسطة ، وانتظارها ولافعلها ، وسقوط قيمها الموروثة ، وعدم تحمل مسئوليتها التاريخية ، وخياناتها ، واستسلامها للأوضاع الطفيلية . . . . وانهيارها المؤكد (الذى يشير إليه - ولا أقول : يرمز إليه - انهيار البيت) .

أقول اننا قد نتفق بسرعة على هذا التحليل - البديهى . ومع ذلك ، فليس هذا هو المهم فى رواية عبده جبير ، ولا هو الأكثر أهمية .

الأكثر أهمية ، هو محاولته تجسيد طريقة الذهن ، فى تلقى العالم ونقلها إلى عملية التأليف الروائى ، بأسلوب يجمع بين « التفتت » الظاهرى للعالم وبين تجميع الذهن لما يتلقاه مفتتا على دفعات . إن الأشياء تحدث متزامنة ، مترابطة بفعل قوانين عامة للتاريخ ولحركة المجتمع ، ولكنك لا تتلقاها أبدا مترابطة . والقوانين أنت تكتشفها وقد لا تكتشفها أبدا . وليست وظيفة الفن أن يكتشفها لك . هذه وظيفة الفلسفة . وليست وظيفته أن يزيف لك شكل حدوث الأشياء فى العالم ، فيعطيها لك مربوطة بتعسف لا يحدث أبدا فى الواقع . هذا التزييف وظيفة الأسطورة والسحر ، ونورمان ميللر بمستويات ، وبأشكال مختلفةً . وظيفة الفن - فى هذا الصدد - حسبه أن يساعدك فى اكتشافها ، وفى الاستمتاع بهذا الاكتشاف ، وبعملية الاكتشاف ذاتها . وهذا هو ما حاوله عبده جبير ، كواحد من أبناء حركة ، أو موجة ، أو جيل يصر على الاختيار الصعب ، إذا كانت النتيجة مؤكدة .

فى هذه الحالة ، يصبر البناء - أو عملية صنع البناء - هى العملية الأساسية (ومن هنا قد ينبع الإحساس بالتحكم المفرط) . البناء ، محاولة كما قلت ، لتجسيد عمليتين فى وقت واحد : عملية التواجد الظاهرى (المفتت) للعالم . وعملية تلقى الذهن الإنسانى لهذا العالم المفتت ، على دفعات متقطعة ، وفى مستويات متفاوتة من الوضوح ومن الوعى بها . وفى هذه العبارة الأخيرة يكمن أشكال آخر : فالوضوح والوعى ، يتوقفان على ما يملكه الذهن المتلقى من أدوات للشعور ، وللتحليل والفهم ، والتفاعل . والكاتب - وإن تسلل وعيه الخاص إلى «ابداعه» - يريد أن يكون - وإن ظاهريا - محايدا ، لا يفرض وعيه الخاص على الوعى الخاص بكل شخصية من شخصياته . ومع ذلك ، فإن «البناء» هو ما يعكس الوعى الكلى للكاتب ، وقد يطرحه علينا كاقتراح ، أو حتى كسؤال ، وليس كإجابة . ولذلك لا يبدأ عبده جبير روايته باقتباس ايديولوجى كما فعل نورمان ميللر وإن كان يختمها بتحليل «بديهى» لا يبرأ تماما من «الادلجة» . والإنسان ، على كل حال ، لا يمكن أن يهرب من وعيه ، ولكنه قد يستمتع به ، وقد يستمتع أكثر بمجادلة الناس معه ، حوله وفيه !.

سامى خشبة



قراءة فى قصة
"مجموعة قصصية"
سعيد سالم

د. محمود الحسينى

ما قاله «أرشيبولد ماكليش» عن القصيدة الحديثة بأنها «**لا تعنى بل تكون**» وما قاله «**إمبسون**» عن الرواية الجديدة بأنها مثل الشعر «**لا تقول شيئاً**» وما قاله «**بارت**» من أن «**النص يتكلم طبقاً لرغبات القارىء**» .. هذه المقولات - وغيرها - تنطبق تماماً على القصة القصيرة التجريدية أو التجريبية أو العبثية أو السيريالية أو ماشئت من الأسماء .. وتنطبق أكثر على قصة «مجموعة قصصية» لسعيد سالم المنشورة فى باب «تجارب» من العدد الماضى (مارس ١٩٨٤) .

والقصة القصيرة كانت دائماً أقرب الأشكال الأدبية تعبيراً عن طبيعة عصرنا المعقد وقضاياه ، وأقربها استيعابا لكل المتغيرات التى واكبت التطور الكبير فى العصر الحديث ، كما واكبت التقدم العلمى والسيطرة المادية ، وظهور النظريات الحديثة . **وكان نتيجة كل هذه العوامل وغيرها أن انتشر الفزع واستشرى اليأس والقلق . وتولد لدى انسان القرن** العشرين إحساس هائل بالضياع والغربة والتفاهة فجاءت كتاباتهم صورة لتعقد الحياة .. متمزقة معتمة ملغزة الغاز الحياة نفسها .. موغلة فى التجريد وموغلة فى السوداوية والقتامة ..

من هذا المدخل - الذى نرجو ألا يكون قد طال - يمكننا النظر فى القصة .. فى محاولة لا تخلو من المغامرة والمخاطرة للولوج فى هذا العالم المغلق لفك رموزه وحل طلاسمه ومعادلاته .. وينبغى على القارىء منذ البداية ألا يتوقع منا أن نستخلص له معنى محدداً أو نقدم له مغزى أو قيمة .. لأن مثل هذا اللون من القصص قد تجاوز طبيعة القصة المنطقية الأحداث والبناء .

وقصة «**مجموعة قصصية**» مكونة من أربعة مقاطع : مقدمة للمجموعة بقلم أحد النقاد الكبار . والقصص الأربع . وتعليق نقدى لأحد النقاد . وحوار بين قارىء مجهول وكاتب المجموعة . **وهذه المقاطع الأربعة تمثل العلاقة الطبيعية بين أطراف** العمل الأدبى : الكاتب ، والقارىء ، والناقد . واختيار هذا الشكل المقطعى يوحى بافتقاد التواصل بين هذه الأطراف الثلاثة على الرغم مما يبدو بين شكل القصة - فى الظاهر - من تحاور - إن العلاقة الداخلية بين هذه الأطراف علاقة جامدة .. وقد ضرب هذا الشكل المقطعى نوعاً من الحصار وجعل كل طرف من هذه الأطراف لا يتجاوز تخوم عالمه الخاص .

القصص الأربع التى حوتها المجموعة - وهى محور هذه اللقاءات - تفتقد إلى عناصر القصة القصيرة ولا تعدو أن تكون مجرد خواطر سريعة تمثل احتجاجاً صارخاً على ضياع القيم وتمزق الإنسان .. ففى القصة الأولى يجد «ضمير المتكلم» ما يشغله ويخرجه من رتابة حياته اليومية فى «**وجهة نظر**» بإحدى الجرائد . وعلى الرغم من أن وجهة **النظر هذه تعالج مشكلة التدخين وتنادى بالإقلاع عنه** .. كانت - **المقالة نفسها** - سبباً من أسباب إكثار

« ضمير المتكلم » من التدخين (لاحظ أن المبرر هنا بين المقالة والإكثار من التدخين غير مقنع) . وما حدث في القصة الأولى حدث في القصة الثانية حيث يعجز « ضمير الغائب » عن فهم رأى لأحد الصحافيين . وكما ينتهى الأمر ببطل القصة الأولى - إن جاز لنا أن نسميه بطلاً وإن جاز لنا أن نسميها قصة - بالإدمان . . تنتهى بالبطل فى القصة الثانية إلى النوم الطويل أو الموت (لاحظ تأثر الكاتب برائعة تشيكوف موت موظف) وفى القصة الثالثة أو المقطع الثالث يتحول أحد الأدباء إلى أحد كبار تجار الفراخ المجمدة واللحوم المستوردة . ونرى فى المقطع الرابع وجها من وجوه التسلط . . فعسكرى المرور يستشعر النشوة فى إثارة قائدى السيارات والتحكم فيهم . .

وعلى الرغم من تفاهة هذه المقاطع أو هذه القصص الأربع وتجاوزها لأبسط قواعد القصة القصيرة يعلق عليها الناقد الكبير فى مقدمته للمجموعة بأنها « سوف تهز مجتمعنا هزة عنيفة يعقبها إثارة جدل أكثر عنفاً فى الأوساط الثقافية والرسمية والشعبية . . » أما الناقد الكبير الذى علق على المجموعة بعد نشرها فيتشدق بكلام ينم عن التفاهة والسطحية . ويقول عنها بأن « صغر حجم المجموعة لا يقلل بأى حال من قيمتها الفنية » . ويختلق أسباب الخلاف فى الرأى مع الناقد الأول «يعد بدراسة مطولة فى وقت لاحق . . ثم يأتى الحوار بين القارىء والكاتب الذى يدل على تفاهة القارىء والكاتب معا . فالقارىء لم يشتر المجموعة . . وبالتالى

والقصة بهذا الشكل الذى جاءت عليه تمثل العلاقة بين الكاتب والناقد والقارىء فى الواقع فى رأى أصحاب الكتابات الجديدة . . كما تجسد مشكلة كتاب هذا الجيل الذين يفتقدون التواصل بينهم وبين القراء الذين يجدون أنفسهم عاجزين تماماً عن فهم ما يكتبون . . إن لكل من أطراف القصة فهمه الخاص الذى لا يلتقى فيه مع غيره . . فالناقد يختلف مع الناقد . والقارىء يخالف الكاتب . . وهكذا . . وعلى القارىء فى قصة « مجموعة قصصية » . . كما على القارىء فى الواقع أن يعتمد على نفسه فى استخلاص ما يرغب . . فلقد حطمت القصة الجديدة قواعد المألوف فى القصة التقليدية . . واستبعدت تماماً مواصفات القصة التقليدية واستبدلت بها تحركاً واسعاً وحرية كاملة وتكنيكا خاصاً واستجدت لغة خاصة « تستعصى على التحديد المعجمى » كما يقول البنيويون . . مما جعل القصة الحديثة عالماً مستقلا له تفرده وذاتيته . وبقى للقارىء إزاء هذا اللون من القصص أن يعيشها وللناقد أن يعانيها . . وفى هذه المعايشة وتلك المعاناة تكون المتعة التى لا ينبغى أن تطمح إلى استخلاص قيمة أو معنى أو مغزى . .

لم يعايشها . . وبدلا من أن يسأل القارىء الكاتب مستفسراً عما غمض فى القصة نجد الكاتب هو الذى يسأل ولا يجد إجابة عند القارىء . . وفى النهاية يقترح الكاتب على القارىء لأنه لا يعرف الإجابة عن تساؤلاته - أن يموت « اقترح عليك أن تموت » كما مات كاتب المجموعة نفسه فنياً واجتماعياً وكما مات أبطال قصصه . .

ولعل العلاقة بين أبطال القصص الأربع هى نفسها العلاقة بين أطراف القصة الثلاثة : الناقدين ، والكاتب ، والقارىء . وما حدث بين أبطال القصص الأربع حدث بين أطراف القصة . على سبيل المثال : توقع الناقد بمقدمته عن القصة أنها ستحدث هزة عنيفة فى المجتمع . . ولا شك أن هذا الاعتقاد نفسه اعتقده الضابط عندما صفع شرطى المرور وعاد إلى عربته بخطى ثابتة . . وكما لم يهتم أحد بكلام الناقد وهذا واضح من الحوار الذى دار بين أحد القراء والكاتب لم يهتم أحد بما حدث بين الضابط والشرطى بدليل اندفاع « العربات بجنون » بمجرد فتح الإشارة . .

على أن الانطباع الذى يمكن أن يخرج به القارىء من هذه القصة لايبعد كثيراً عما يطرحه أبناء الجيل الذى ينتمى إليه سعيد سالم وما طرحه الجيل السابق عليه فى الستينيات من ضياع وتمزق وهزيمة وإحباط وتسلط وتشوه وزيف وعبثية

البحث وفوضى الحياة وإدانة المجتمع .. ويمكن أن يلاحظ على القصة - أيضاً - ما لاحظه الدكتور عبد الحميد ابراهيم عَلَى جيل السبعينيات من الجمود المطلق الذى يخلو من المشاعر التى يفتقد إليها أبناء هذا الجيل .. فتكاد تكون المشاعر منعدمة تماماً ما بين الكاتب والناقد والقارىء فى قصة سعيد سالم .. وكذلك بين شرطى المرور والضباط وأصحاب السيارات .. فكل منهم يعيش عالماً خاصاً مغلقاً على نفسه وكل منهم يؤدى عمله بآلية بحتة .. وعندما يأتى الحوار بين القارىء والكاتب - كمحاولة للتواصل والتحاور - يأتى الحوار بارداً برود الثلج .

على أننا - فى النهاية - لا نفرق بين اتجاه واتجاه .. فلا نرى فى التقليدية سبة ، ولا فى محاولات التجريب غرابة .. فقط تنظر إلى العمل الأدبى من حيث المعالجة وتوظيف أدوات القصة على أن نستشعر فيها الروح ونرى فيها نفوسنا نعيشها ونعايشها .. تمس قلوبنا وتتسلل إلى عقولنا وتدغدغ حواسنا وألا تتغلب المهارة والصنعة على التلقائية وصدق الإحساس وألا يأتى التجريب من أجل التجريب نفسه . وقد يكون ثمة قصص أشد غرابة لكنها أكثر صدقاً وأكثر جودة ...

طنطا : د. محمود الحسيني



قراءة فى كتاب
قصيدة البيت الواحد

الشجرة التى تختزن الغابة

محمود الغزى

يتحدث نيكوس كازنزاكيس فى سيرته الرائعة عن زيارة قام بها مع أب مسيحى إلى دير صغير ينزل فيه دراويش مسلمون يرقصون كلَّ جمعة فيقول : رَآنا أَحَدُ الدّراويش من حُجْرته فحَيّاناً وهو يقترب منّا واضعاً يده على صدره وشفتيه وجبهته . كان يرتدي ثوباً أزرق طويلاً ، وطربوشاً طويلاً من الصوف الأبيض . وكانت لحيته سوداء مؤنّقة ، وقرط فضى يتدلى من أذنه اليمنى .. وسأل الأبُ الدرويشَ :- كيفَ تُسَمُّونَ الله ؟ فأجابَ - ليس لله اسم ، إنَّهُ أكبر من أن تحتويه الأسماء ... الاسم سجن والله حر .

وأصَرَّ الأب :

- ولكن إذا شئت أن تناديه ، حين تكون هناك حاجة فأى اسم تستخدم ؟

أطرق الدرويش مفكراً ثم افترقت شفتاه :

- آه .. هكذا أنادى .. آه .. ليس الله .. بل آه .

وأربك هذا الكلام الأب فتمتم :

- إنه على حق .

اللغة سياج الفكر :

بعفوية وحَدْس غريبين أدرك هذا الدرويش أن اللغة قد تنقلب سياجاً للفكر والتجربة ، وأنها قد تزورّ عن صاحبها فلا تَحْتَمِلُ قواهُ الرؤ يوية : لهذا ارتدت على شفتيه إلى أصولها البعيدة ، وأصبحت إشارة وإيماءة

الاسم سِجْنٌ فلا غرابة أن يُقْدِمَ الدرويش على تحطيمه من خلال تهشيم مفردات اللغة (الله) ، ففى ذلك اختزال للتجربة وتكثيف لعناصر الرؤ يا ، فكأن الشيخَ أدرك أنه لا يستطيع أن يتعامل مع اللغة إلا من خلال الجزء المشاع بين الناس ، وهذا الجزء ليس وفياً ولا أميناً ، ما إنه أراد أن يستحوذ على تفرّد التجربة وجب عليه التفرد فى ممارسة اللغة . لقد وصل إلى نقطة لم تستطع معها اللغة ، التى لا تعترف إلا بأنماط معهودة وهياكل معروفة - أن ترعى يقينَهُ الشعرى ، فمضى يؤسس لغة داخل اللغة ، ويمنح الأشياء أسماء جديدة !!

لقد اتسعت الرؤ يا فضاقت العبارة ، وغدت المفردة أو جزء منها كفيلاً بإعلان التجربة : إنه الصراع بين اللامتناهى الشعرى والمتناهى اللغوى .

من هذه المسألة (الصراع بين المطلق الحلمى والمحدود اللغوى) بدأ عمل الناقد خليفة محمد التليسى فى كتابه الأخير : «قصيدة البيت الواحد» هذا العمل الذى افترض أن البيت يمثل قصيدة العرب الكبرى ، بمفرداته القليلة استطاع الشاعر العربى أن يستوعب مفردات الكون ، ويؤول اللامحدود بلغة

المحدود .. أو بمحدود اللغة .

البيت قصيدة الشاعر :

ينطلق الناقد إذن من فرضية تقول : **«الأصل فى الشعر العربى هو البيت الواحد»** فالشاعر العربى القديم ظل طوال قرون عديدة ، يواجه كثافة التجربة بكثافة اللغة ، فيتقصَّدُ اختزال العبارة حتى يبقى على وهج الرؤ يا وسطوع التجربة ، لهذا نجد الكلمات تتوقف فى قصيدته بينما يظل المعنى مستمراً .

أما القصيدة المطولة فقد جاءت فى مرحلة ثانية ، لكنها بقيت تحمل تصوّر الشاعر الأول وهاجسه البعيد ، المتمثل فى الاستحواذ على التجربة ، من خلال تعامل مكثّف مع اللغة ، لهذا بقى البيت فى القصيدة العربية **«قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده»** وكثيرا ما أنكر النقاد على الشعراء بناء اللفظ على اللفظ ، والبيت على البيت (كما جاء فى عمدة ابن رشيق) .

وقد استعرض التليسى مواقف أولئك النقاد ، ولاحظ أن الاستحسان كان يميل بهم إلى نوازع الفطرة الشعرية العربية ، أى إلى استحسان البيت المفرد .

ومع اندلاع حركة التحديث فى الأدب العربى برزت من جديد مسألة القصيدة العربية ، حتى أصبحت من هموم النقاد الأولى ، فمضى الأدباء يناقشون مقوماتها وخصائصها ، ويعلنون عن ميلاد تصور للشعر جديد ، تصورٍ خارجٍ من رماد القصيدة العربية حاملاً هموماً جديدة ، وحِسًّا بالعالم ، والأشياء جديدا . واتخذ النقاد من أحمد شوقى نموذج الشاعر القديم ، فنسفوا من خلاله كل عناصر الكتابة القديمة **(وأهمها استقلالية البيت فى القصيدة)** .

وفى حُمّى التجربة رفض الكثير من نقادنا التجربة الشعرية العربية رفضاً كاملاً ، واختاروا التجربة الغَرْبِيَّةَ أسوة لهم ومثالا .

يعدد التليسى هذه المواقف الاستشراقية التى تبناها عدد كبير من نقادنا المعاصرين ، ويردُّها إلى قصور فى الاطلاع على الثقافة الغربية ، فأولئك النقاد لم يتعاملوا مع الأدب الغربى إلا من خلال نماذجه العليا ، ولم يقدروا على المماحكة الفعلية معه .

يقرّ التليسى أن شعراء الغرب الكبار ، مَثَلُهُمْ فى ذلك مَثَلُ شعرائنا ، لم يرسُبُوا فى الذاكرة الجماعية الا من خلال ومضات شعرية خاطفة ، ويقدم الناقد نموذجاً للقصيدة الحديثة فى الغرب ، والتى تلتقى مع قصيدة البيت الواحد فى التركيز اللغوى ، وتعقيل التجربة ، بل ويقدم شهادة الغربيين فى إدانة القصيدة المطولة التى تبعثر الرؤ ية وتهشم التجربة . لهذا يدعو الكاتب إلى إعادة النظر فى المصطلح الشائع للقصيدة ، ويدعو إلى إلغاء التصورات القديمة ، التى تتعامل مع الإبداع تعاملاً كميّا بارداً

وفى صفحات من النقد الرفيع يحذِّر التليسى من الخلط بين بيت القصيدة ، كما فهمه النقاد القدامى ، وقصيد البيت كما تمثله ، فبيت القصيد اقترن فى القديم بالحكمة ، والمثل السائر ، فهو غاية القصيدة ، ومحور أبياتها ، أما قصيد البيت فهو **«ومْضَةٌ خاطفة ، ولمحة عابرة ، ودفقة وجدانية ، ولحن هارب ، وأغنية قصيرة»** . وانطلاقاً من هذا التمثل الجديد للقصيد يعيد الشاعر قراءة تراثنا العربى قديمِهِ وحديثه ، باحثاً عن هذا البيت الذى لاذ به الشاعر ، وأودعه سره وخفاياهُ .

إن هذا العمل التأسيسى الذى قام به الناقد يذكّر كثيراً ، فى جرأته وذكائه ، بعمل تأسيسى آخر قام به الناقد الإنجليزى ت.س . اليوت متمثلاً فى كتابه **«الغاب المقدس»** . هناك أكثر من وشيجة تربط بين هذين العملين ، فكلا الناقدين أعاد النظر فى كل الموروث القديم مستعيناً بحدس شعرى كبير ، وكلاهما استطاع أن يقوم بكشوفات مدهشة فى أقاليم التراث الفسيحة منقذا عشرات القصائد من الموت والنسيان ، وكلاهما تجاوز أحكام النقاد ، حديثها وقديمها ، وعاد بحرارة إلى الأعمال الأدبية يحاورها بذكاء وفطنة كبيرين .

ان التليسى لم يجترح قضايا زائفة بل دخل غابة القصيدة العربية حاملا دهشة المبدع ، وذهوله العميق ، وظل يبحث عن الشعر داخل الشعر ، وعن القصيدة داخل القصيدة . لم تُغْرِهِ الأبيات المطوقة بأسوار البلاغة المثقلة بحُلِيّ التشابيه ، بل أغرته هاتيك الأبيات البسيطة العفوية العميقة .

لم تغره الغابة مُوزَّعة فى أشجار كثيرة ، بل أغرته الشجرة مختزنة كلّ الغابة .

من ناحية أخرى نرى اليوت فى كتابه « الغاب المقدس » يبحث عن القوة الشعرية التى ميزت الشعر الإنجليزى منذ القديم ، وقد استطاع من خلال عمل طويل ومرهق أن ينفض التراب عن نماذج عليا من هذا الأدب ، مشيراً بذلك إلى الخسارة التى منى بها الشعر الإنجليزى ، حين تطور بعيداً عن قواه الداخلية الأولى ، ولعل هذا ما سعى إليه التليسى فى كتابه ، فقد أشار طوال عمله إلى فرديّة التجربة العربية فى الكتابة الشعرية ، هذه الفردية التى لم تجد تواصلا لها فى الأدب الحديث . لهذا يبدو الكتاب اتهاما لعشرات النقاد والنظريات ، وتأسيساً لتصور جديد ، تصور تعود فيه القصيدة العربية إلى ينابيعها الأولى .

لست أريد من هذه المقارنة أن أتهم التليسى بالنظر فى كتاب « إليوت » بل أردت أن أشير إلى التقاء هذين الناقدين ، حول هموم نظرية كبرى ، جعلت أعمالها تتميز بقدر كبير من الجدة والإثارة .

كتاب الأسئلة :

إن هذا الكتاب ، ككل الأعمال الرائدة يطرح الكثير من الأسئلة ، وبخاصة أن الناقد اكتفى بالإشارة والومضات السريعة ، واقتصر على إثارة المسألة ، فالكتاب يبدو وكأنه توطئة لعمل آخر كبير قد يساهم فيه عدد من نقادنا .

من الأسئلة التى يطرحها الكتاب (وليس الكاتب) وظلت دون إجابة :

لماذا استحوذت القصيدة المطولة على فردية التجربة الإبداعية العربية ؟

لماذا تلاشت قصيدة البيت الواحد ؟

ما الذى دفع النقاد إلى التعامل مع القصيدة تعاملا كميا باهتا ؟

أعترف أن الإجابة على هذه الأسئلة تتطلب الكثير من التوثيق والتركيز ، غير أنى أتجاسر وأقدم مشروع إجابة .

بالعودة إلى كتب النقد القديمة نلاحظ أن التعريف الكمى للقصيدة كان تعريفاً متأخراً ، بل ونلاحظ ضمن هذا التعريف تدرجاً فى عدد الأبيات التى كان يشترطها النقاد .

يقول أبو الحسن الأخفش « ومما لا يكاد يوجد فى الشعر البيتان الموطآن ليس بينهما بيتٌ والبيتانِ المُوطّآنِ ، وليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات » فهذا الناقد يقر بوجود قصيدة تحتوى على أبيات ثلاثة ، ولا يتحرج فى اعتبارها قصيدة !

بعد الأخفش نجد نقاداً يشترطون أبياتاً خمسة ، وآخرين يشترطون أبياتاً سبعة ، ونصل إلى ابن جنّى الذى يقول : « . . . والذى فى العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة ، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة » فابن جنّى إذن يشترط فى القصيدة أن تكون أبياتها ستة عشر ، وما كان دون ذلك فهو قطعة .

فالقصيد العربى بدأ مفردا . . وانتهى عدداً ، بدأ شجرة ، وانتهى غابة ، والسؤال الهام الذى لم يطرحه التليسى هو :

لماذا هذا الفزع من البيت الواحد ؟

لماذا لم تبق القصيدة ، كما فى الشعر اليابانى ، ومضة ، ومفاجأة ، ولحظة دهشة وذهول ؟

هاجس وراء التحديد :

إننى أزعم أن الهاجس الدينى كان وراء هذا التحديد ، كما كان وراء الكثير من التنظيرات النقدية القديمة ، فقد جرت على لسان الرسول أبيات متفرقة ، خشى النقاد أن تعد شعراً ، فأوجبوا الطول بل القصد والنية (ابن رشيق) حتى ينفوا عن الرسول صفة الشاعر . وقد

أعلن أحمد بن فارس (٣٩٥ هـ) ذلك صراحة ، حين اشترط في الشعر أن يكون أكثر من بيت تنزيها للرسول عن قول الشعر ، ونسب ابن منظور للخليل بن أحمد قوله : « لو جاز أن يقال لنصف البيت شعر لقيل لجزء منه شعر . وقد جرى على لسان النبي .

أنـا الـنـبـى لا كـذبْ
أنـا ابـن عـبـد المـطلبْ

فلو كان شعراً لم يجر على لسان النبي بقوله تعالى : وما علمناه الشعر وما ينبغي له . وفي العمدة نفى ابن رشيق عن الرسول صفة الشاعر وهو القائل :

هـل أنت إلا اصبـع دميت
وفي سبـيـل الله مـا لـقيـت

وذلك لعدم القصد والنيه . وانطلاقاً من هذا الهاجس الديني حدد ابن رشيق معنى القصيدة بقوله : «إن اشتقاق القصيد من قصدت إلى الشيء كأنما الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة» مهملا بذلك تحديداً آخر أوردته معاجم عديدة «سمى القصيد قصيداً لأن قائله احتفل له ، فنقحه باللفظ الجيد ، والمعنى المختار ، ومنها قصد الشعر إذا نقح وجوّد» . فهذا التحديد يؤكد على الجانب الفني في الكتابة الشعرية ، ولا يوجب القصد والنية كما أراد ابن رشيق .

أوردت هذه الأمثلة حتى أؤكد على حضور الهاجس الديني في تنظيرات النقاد القدامى ، ولعل هذا الهاجس قد أحدث تغييراً جوهرياً في هيكل القصيدة العربية وبنيتها . وقد يكون قصيد البيت الواحد إحدى ضحاياه . ولكن تراثنا الشعرى . رغم ذلك يؤكد على أن البيت ظل النبع البعيد للقصيدة العربية ، فالشاعر العربي بقى يُواجِهُ التجربة بأبيات معدودة ، أبيات مبثوثة داخل غابات القصيدة . والعمل الرائد للتليسى يتمثل في التوغل عميقاً في التراث ليكشف عن ذلك البيت الذى لاذ به الشاعر ، ذلك البيت الذى يتخفى بعشرات القصائد والأبيات فلا يكاد يظهر . . وكيفما كشفناه بدا متوهجاً متوقداً . . يختزن رؤية أو تجربة أو دهشة أو سؤالاً كبيراً . من هنا تبدو أهمية تلك النماذج التى اختارها الناقد .

وفي الأخير أريد أن أشير إلى ظاهرة شعرية أهملها الناقد إهمالاً كاملاً ، مع أنها تتوافق مع تصوراته للقصيدة إلى حد التطابق ، وهذه الظاهرة تتمثل في النثر الشعرى الذى حواه تراثنا العربي القديم .

إنى أتصور الكاتب من الذين يقفون عند المفاهيم العروضية في تحديد القصيدة وتعريفها ، وهو الذى ترجم إنجرق وبودلير (وكلاهما من رواد قصيدة النثر) ولا أتصوره ينكر على نصوص كثيرة للتوحيدى والحلاج ، والنفرى كتاباتها المتميزة ، خاصة وأن هذه النصوص جاءت في شكل «لمح» أو «إشارات» أو «مواقف» ، أى في شكل قصائد قصيرة .

ولعل «الآية» في القرآن كانت لهم دليلاً وأسوة ، وهي التى ظلّت ، طوال القرون ، مثالاً ومرجعاً ، منها كان يستمد الأدباء شروط بلاغتهم ، وإليها كانوا يحتكمون .

الآية هى «الإيجاز» وهى «البيان» اذن هى البلاغة في أرقى تجلياتها وأبعد احتمالاتها :

١ - كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة (النفرى)

٢ - قع في الظلمة تر نَفْسَك (النّفرى)

٣ - انفتحت عيون قلوبنا فانطبقت عيون رؤوسنا (الدّارانى)

٤ - لئن قلت أنا الحق ، فما عدلت عن الحق ، لأنى أنا الحق في محبته ، وهو الحق في مملكته ، ولئن كان سكرى نَمّ على سرّى ، فقد عربد وجدى على وجودى ، وجعل حذى مَحْوَ حُدودى (الحلاج)

٥ - فنادى لسان حاله : يا حلاج كيف رأيت المحبة ؟ قال : رأيت حبّة نصبت على جمالية المحبوب ، فطارت إليها عصافير القلوب ، فلما سقطوا ليلتقطوا ، انقلبت عليهم حبة الفخ ، فاحتبطوا فحدّقوا إلى حقيقة تلك المحبة ، فإذا هى نقطة باء المحبة قد قلبتها الفتنة ، فانقلبت المحبة محنة . (الحلاج)

إن هذه «القصائد» (وغيرها كثير) تعاملت مع اللغة تعاملاً شعريا متقدماً ، فركبتها تركيباً جديداً ، وانحرفت بها عن المتوقع والمألوف فى اتجاه الغرابة والمفاجأة ، فالكلمات تجاوزت معانيها الأولى ، والمعانى دلالتها القديمة فإذا اللغة علائق مستحدثه ، وفوارق مبتكرة .

ولا غرابة فى ذلك فالمتصوفة (والذين ذكرنا من المتصوفة) باشروا اللغة كطقس وعبادة ، فكانت طريقهم إلى الله والمطلق ، طريقهم إلى الصفاء والحلول ، وكتاباتهم (كل كتاباتهم) محملة بهذا الهاجس الرؤيوى ، حيث يمتزجُ الحلم بالواقع ، والغيب بالحاضر ، والقريب بالبعيد .

ألم تكن هذه الحال ، وما تزال ، ينابيع الشعر القصِية ؟ إن هذه القصائد التى ذكرت أصبحت معجماً شعرياً ، منه يمتح شعراء الحداثة . ويكفى أن نشير إلى أدونيس الذى استلهم كتاب «المواقف» للنّفرى إلى حدّ الاقتباس ، بل والنقل أحياناً .

ألا يجوز بعد كل هذا أن نعتبر هذه الكتابة شعراً ، وكتّابها شعراء .

تونس : محمد الغزى



عن نبرة القصّ في صوت الغناء

لمحة إلى قصائد من أمل دنقل

محمد المخزنجي

أحمل دواوين الشعر معى أينما ذهبت ، وفى الشعر غوطة من شجر مجتمع وماء . أرتوى وأغتسل من زمزم القصائد كلما سففت من دنيا التراب تراباً وشربت من دخانها والصهد . وأستظل بكرمة الشعر ، وألتقم الحب من حلاوة العناقيد ، كلما جعت إلى الجمال واستعرت فوق رأسى شمس مواسم الجلافة الفظة .

وأيضاً ، لأغتذى من كثافة الصور لعلها تنتقل عبر النثر إلى قصص جد قصار أبتغيها ، وقصرها البالغ يوجب الاقتصاد البالغ ، وليس مثل الشعر فقيه اقتصاد : يدخر مدينة فى نافذة ، وحقلاً فى سنبلة ، وبحراً فى سمكة ، وأفقاً متسعاً فى رفة عصفور صغير .

تدفعنى يد النبوءة القديمة المرتعشة التى مدتها العجوز فرجينيا يوماً : «القصة لا محالة سوف تصبح شعرية» ، وترتفع - محذرة - يد إدريس الطيبة الكبيرة ، ويهدر صوته العميق ! «لغة القصة ينبغى أن توزن بميزان الذهب» ، وأجدنى على عتبة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» أفتح يدى للدمع المنهمر ، فتسقط فى الراحة لؤلؤة صغيرة تنبىء بمكمن القصّ . . القص بأبسط معانيه وأصفاها ، وكما يقول المعجم : قصّ الشىء أى تتبع أثره .

ولكى أسفر عن روح هذا التتبع ، أستميح الشعر عذراً إذ أصفه وصف الناثرين ، وإن كنت لا أغير مواضع الوقفات أو أجترىء على إرادة التفعيلة هات لؤلؤتك الصغيرة يا أمل . يقول :

«تقفز حولى طفلة واسعة العينين عذبة المشاكسة (كان يقص عنك يا صغيرتى ، ونحن فى الخنادق ، فنفتح الأزرار فى ستراتنا ، ونسند البنادق . وحين مات عطشاً فى الصحراء المشمسة رطب باسمك الشفاه اليابسة ، وارتخت العينان) فأين أخفى وجهى المتهم المدان» .

تسكرنى خمرة السياق المحلى بروح الشعر ، فأتمتم : ماذا يكون أعذب القص إلا ذاك ؟ وأتشبث فى انتشائى بصوت للنقد يعضدنى ، فأرجع قولا لأوكونور : «القصة القصيرة هى تحليل التجربة الإنسانية بطريقة اختزالية» ، فها هى ذى تجربة إنسانية - من التجارب التى يعدونها الأربع الكبرى فى مسيرة الإنسان : الحب ، السجن ، الحرب ، الموت - وها هو ذا عرض فى ذروة الاختزال ، فماذا يكون القص إلا ذاك ؟!

يعاجلنى صوت أوكونور متحدثاً عن القصة القصيرة ، ثانية ، بأنها : «محاولة للوصول إلى نقطة من الإشراق» ، ويريد الصوت المنفرد أن يسدر فى القول ، فأكفه ليسمع إفحاماً من «يوميات كهل صغير السن» :

«تدق فوق الآلة الكاتبة القديمة ، وعندما ترفع رأسها الجميل فى افتراق الصفحتين ، تراه فى مكانه المختار . فى نهاية الغرفة : يرشف من فنجانه رشفة ، يريح عينيه على المنحدر الثلجى ، فى انزلاق الناهدين (عينيه هاتين اللتين ، تغسل آثارهما عن جسمها - قبيل أن

تنام - مرتين !) وعندما ترشقه بنظرة كظيمة ، فيسترد لحظة عينيه : يبتسم فى نعومة ، وهى تشد ثوبها القصير فوق الركبتين !
فى آخر الأسبوع : كان يعد - ضاحكاً - أسنانها فى كتفيه ، فقرصت أذنيه . وهى تدس نفسها بين ذراعيه وتشكو الجوع »

وأرفع عينىَّ أسأله : ما رأيك الآن يا أكونور ؟ ألم يستوقفك تحليل للتجربة الإنسانية بطريقة اختزالية ، وألم تر محاولة للوصول إلى نقطة من الإشراق ؟ (والإشراق بالقطع لا يعنى التفاؤل . . بل يعنى - ربما - الوصول إلى منتهى التتبع . إضاءة نهائية للكل - ليست بالضرورة ساطعة أو كاشفة أو فاضحة) .

وبعد هنيهة صمت أسمع نبرة التردد فى الصوت المنفرد ، وهو يتكلم عن عناصر الأقصوصة : العرض ، والنمو ، والعنصر المسرحى ، فأعاجله بهذه من «الحزن لا يعرف القراءة» :

«جوارب السيدة المرتخية ، ظلت تثير السخرية ، وهى تسير فى الطريق ، وحين شدتها : تمزقت . فانفجر الضحك ، ووارت وجهها مستخزية .

وهكذا أسقطها الصائد فى شباك سيارته المفتوحة ، فارتبكت وهى تسوى شعرها الطليق . وأشرقت بالبسمات الباكية »

وران الصمت على صوتى ، وعلى الصوت المنفرد ، ثم جاء صوت «وايخينباوم» مختلطاً بصوت صبرى حافظ ، فى همس لا أعرف إن كان الموافقة أو الاحتجاج : «جوهر الأقصوصة فى حشدها لكل ثقلها فى اتجاه النهاية حيث تصير النهاية هى المحور»

وأستزيد أمل ، فيزيد من «صفحات من كتاب الصيف والشتاء» :

«فى الفندق الذى نزلت فيه قبل عام ، شاركنى الغرفة ، فأغلق الشرفة ، وعلق (السترة) فوق المشجب المقام ، وعندما رأى كتاب الحرب والسلام بين يدى ، اربد وجهه ورف جفنه رفة ، فغالب الرجفة ، وقص عن صبية طارحها الغرام ، وكان عائداً من الحرب بلا وسام . فلم تطق ضعفه ، ولم يجد - حين صحا - إلا بقايا الخمر والطعام .

ثم روى حكاية عن الدم الحرام (الصحراء لم تطق رشفه فظل يشتكى ربيعه صيفه .) وظل يروى القصص الحزينة الختام ، حتى تلاشى وجهه فى سحب الدخان والكلام وعندما تحشرج الصوت به ، وطالت الوقفة ، أدرت رأسى عنه . حتى لا أرى دمعته العفة . ومن خلايا جسدى تفصد الحزن . وبلل المسام .
وحين ظن أننى أنام ، لمحته يخلع ساقه الصناعية فى الظلام - مصعداً تنهيدة . قد أحرقت جوفه» .

وأصعد أنا الآخر تنهيدة استعذاب لأقصوصة جميلة حاذقة الصنعة والإيلام ، ثم يحل الصمت عميقاً هذه المرة ، فأود لو أقطعه بسؤال - معكوس - لصاحبة النبوءة القديمة : لكن يافرجينا . هل تصير القصيدة يوماً قصصية ؟ فابتسمت ، ولم تحر جواباً .

وفى الصمت المطبق تراءى لى الشاعر كما أبصرته يوماً : فى سفح السرطان وذروة القوة الإنسانية ، يقرأ . كان يقرأ قصاً «خريف البطريرك» .

وعندما حدقت فيه تلاشى ، ومضى عنى ، فأطرقت متمتماً :

رحمه الله . كان يمتلك موهبة قصاص فذة . لكنه كان شاعراً ولم يكن من الشعارير ، ففاصل ، وفصل ، وظلت أقاصيصه تختبىء بتواضع رائع فى قلب القصائد .

لقد استمنح القصة (وهى كالجدة العجوز : أطيب الفنون وأرحمها - فى أيدى الطيبين) فمنحته من روحها سمت التشخيص والتجسيد اللذين يتجليان عبر عمليات التتبع ، والنمو ، والاحتشاد فى اتجاه النهاية ، والسعى إلى نقطة الإشراق . وفاز بعذب الإبانة ، والجاذبية ، والشد الرقيق الرفيق . وربما بأحد أسرار تفرد شعره : البسيط ، الجميل ، الراقى .

محمد المخزنجى

قراءة فى قصص

"الصمت والجدران"

للسباعى عثمان

محمد محمود عبد الرازق

عـذب إحساس ذلـك الـطائـر المهاجر . إنه ما يزال يتدفق كشلالات من قلب إفريقيا الخضراء . ما يزال يحلق فى سماء غاباتها الكثيفة ، مغرّداً من فوق أشجارها ، راكبا ظهر نيلها الأزرق بصفاء العيون ، الأبيض بشفافية القلوب ، الأسمر بإشراقة الأرض العفية . ويأتى صوته العذب لا يحكى قصة ضياعه الفردى . وإنما يحكى قصة ضياع الإنسان وقلقه الدائم على مصيره ، وقد ارتدى ثوبا إفريقيا يتعانق فيه العطر والقهر ، الأعشاب والعذاب :

«وبعدئذ جاء الخريف ليعرى كل غراسنا .. هذه الصفصافة العجوز ، وهذه الصنوبرة التى ما فتئت تمتص أعماق الأرض ، وأشجار الحناء التى سقطت كل أوراقها ..» .

هذه الصورة الحزينة ليست أوصافا خارجية للطبيعة ، وإنما هى نبش فى أعماقها بأعماق فنان ، امتزج بها ، وامتزجت به . من الأرض نبتت ، ومن الأرض نبت . ليس نبتا غريبا فى أرض غريبة ، وإنما نبت رحيم متراحم بين إخوة له ، وأخوات من الأشجار والأزهار والطيور والحيوان . يعرف متى تفرح .. تبكى .. ترقص .. تذوى : **«فى الفجر تبكى عيون الليل وتذرف ضبابا باردا لزجا ..» .**

لمن تسر الطبيعة بأسرارها ؟ لمن تبث أحزانها ؛ إن لم يكن لشاعر عميق الشعور ؟

إنه لا ينسى أن يختم قصته : **«فى بداية المصيف»** بمثل ما ابتدأها به . لقد ترك حبيبته التى تنتظره دون أمل فى الاقتران به . وهو الآن فى بلاد بعيدة . لكن ذكرى الصيف لا تفارقه : صيف الصفصافة العجوز .. الصنوبرة .. **«أشجار الحناء التى ذبلت كل أوراقها قبل أن تخضبى كفيك الصغيرين ..» .**

فى بلد أشجار الحناء لا تجد الفتاة العاشقة حفنة صغيرة تخضب بها كفيها ، لأنهم - هناك فى السودان - يصدرون الفرح ويعيشون الأحزان . هناك فى السودان التى لا ينساها هذا العاشق الفنان ، مهما تبدلت جلود وتغيرت أبدان .

إننا نعنى بحديثنا هذا قصتيه : **«فى انتظار الصيف»**،**«مسافرة»** . فى الأولى تقابلنا ثلاث فتيات : الفتاة العاشقة التى تركها على أمل العودة إليها فى الصيف . والزوجة التى اقترن بها تحت ظروف ضاغطة . والفتاة العابرة التى كانت متجهة إلى لندن لدراسة الطب وهو فى طريقه إلى بيروت . ولا أعرف لماذا أشعر بأن الفتاة العاشقة هى السودان ؟ كما لا أعرف لماذا أتصور أن فتاة قصة : **«مسافرة»** هى السودان ؟ من أين أتى هذا الإحساس ؟ ربما كان إحساسنا فى القصة الأولى مبررا إلى حد ما . أما فى القصة الثانية ، فأود أن نقرأ سويا فقرة من فقارها علنا نستدل عليه معا : **«وقفت أشهد فى خشوع نبض ذلك المجهول المجنون .. عيناك المسافرتان بأحزان الوداع ، وسمرتك الصافية المتحركة كسمرة مياه النيل ، وملامح وجهك الريفية التى تحمل حكايا الفلاحين وأغنيات الحصاد ..» .**

ومع ذلك نراه يتدلل على الفتاة ، ويعاملها بجفاء ممزوج بالوله ، كما لو كانت أمه . بل إنه يفكر فى عدم وداعها ، ثم يذهب بعد ميعاد إقلاع الطائرة . لكن الطيارة تتأخر فيجدها فى انتظاره . وتعده من بين دموعها بالكتابة له .

إنه يتخيل فى هذه القصة - وفق إحساسنا - أنه لم يترك السودان ، وإنما السودان هى التى تركته ، فى نفس لحظة تعرفه عليها ، ومعرفته لها : المعرفة الواعية اليقظة . فى البدء **«كنت أتصور أنك مسورة بأسلاك شائكة كمعتقلات أسرى الحرب»** . . لكنى **«كنت موقنا بأن فى وجدانك أرضا خصبة ستثمر قطعا إن أنا أحسنت عزقها . .»** .

ولأن الجو جو وداع ، فقد تركت صوره الشاعرية الريف : رمز الاستقرار ، وانطلقت عبر البحار :

«نشرت كل أشرعتى لأبدأ سفرا مجهول المصير إليك» . .

«صممت على اقتحام عالمك الغامض . .» . .

«كانت شواطئك تلوح مغرية على البعد» . .

«ومضت مركبى مع الرياح تجرى رخاء . .» . .

«كانت شواطئك تدنو منى» . .

«أيها البحر الجبار هكذا تفجرت أمواجك فى لحظة . .» . .

«ها أنت تستسلم فى هدوء» . .

«يا ملاح أرخ أشرعتك للرياح . .» . .

«هدأت الرياح وبدأت الشواطىء تخضر» . .

«فكرت أن أحطم مركبى وأمزق أشرعته» . .

«وهناك كنت أرسو على شواطئك بعد رحلة مضنية» . .

«وحين ارتفعت فى الأجواء ، كنت أغوص فى أعماقى أبحث عنك من جديد» .

تلك هى رحلته مع فتاته فى قصيدة شعر ، تدرجنا معها كما تدرج بها .

* * *

وشفيعنا فى رؤيتنا أن الكاتب لا يهتم بالحدوتة ، خاصة فى : **«الدوامة»** و **«الجرح والسكين»** و **«شرخ فى فراغ»** و **«هذيان فى الصيف»** و **«منابع الدم والجراح»** و **«وجه فى الزحام»** . فهو لا يحكى قصة وإنما يصور إحساسا . وفى **«الدوامة»** نجد أن الحوار مبتور ، والأحداث ناقصة . المهم - عنده - هو المحصلة النهائية التى تعطيك انطباعا معينا ، نابعا من الإحساس الذى يساعد على تهيئة الجو المناسب له : الحوار المبتور ، والحدث الناقص ، لا الحبكة الحدوتية . وإن كانت عنايته بعنصر الدهشة ، تجعلك فى شوق إلى متابعة القراءة . فهو يستغنى بهذا العنصر عن عناصر كثيرة فى الحدوتة . وكعادته فى معظم قصصه ، يصور برهة قصيرة من الزمن ، قد لا تزيد عن ليلة واحدة . لكنه يغوص بك لالتقاط إرهاصاتها فى الماضيَيْن القريب والبعيد ، حتى تشعر بأنها حياة كاملة ممتدة منذ سنوات قد تصل إلى عمره المتيقظ كله ، المتصل بالتاريخ البشرى **«اليقظ»** . ونؤكد على **«اليقظة»** لأنه قد حرص فى هذه القصة ، وفى قصة **«الصمت والجدران»** التى ارتضتها المجموعة عنوانا لها - على أن يصور شريكه فى السجن يغط غطيطا ، ناتجا عن تبلد فى الحس من أثر الأحداث : **«الخبيث يشخر الآن فى أحلامه البليدة بدون أن يجهد نفسه . . ينام بلا هوية . . ويصحو بلا هوية . .»** . والسجن قد يكون مفتوحا كما فى **«الدوامة»** : **«سنوات بطولها بلا قدرات فى العفن . . إنها سجن . . سجن ولكن فى الهواء الطلق . .»** .

أما أقاصيص : **«الجرح والسكين»** و **«شرخ فى فراغ»** و **«هذيان فى الصيف»** و **«منابع الدم والجراح»** و **«وجه فى الزحام»** فتنويعات على نغم واحد : الغربة . لكننا لا نشعر بعمق التنويعة مع وحدانية التجربة ، وطريقة ملاحقتها .

* * *

والسجن الثالث فى حياة سباعى عثمان صاحب مجموعة **«الصمت والجدران»** هو الزواج . نجد ذلك فى أقاصيص : **«فى انتظار الصيف»** و **«ليلة من ذات الليالى»** و **«صباح لن يتكرر»** و **«ظلال امرأة»** ، وفى إشارات عابرة بقصص أخرى . فى الأولى والثانية يتزوج بدون اختيار ، ناعيا حظه فى الأولى بقوله : **«فهرنا جمعوا بيننا . . ومع ذلك يعيشون سعداء»** وفى الثانية : **«الزواج بدون حب لعله الزواج الأوفق . . فقد يجىء الحب بعد ذلك ، ويبدأ فى الاخضرار فى ذات الوقت الذى يبدأ فيه الحب الأول فى الذبول . . ورويدا . . رويدا تحلو الحياة ويسعد الزوجان !! . . هراء . .»** . ولهذا فإننا نراه فى **«صباح لن يتكرر»** يتزوج عن قصة حب عميق . ولتأكيد عمقه يعقد القران فى المحكمة بدون رضا أهل الزوجة . ومع ذلك تظل النتيجة واحدة . ففى **«انتظار الصيف»** و **«صباح لن يتكرر»** و **«ظلال امرأة»** تطلب الزوجة الطلاق . إنه الملل والفتور الذى يتسرب إلى حياته منذ بدء إحساسه بفقد حريته بالزواج . . وهو إحساس يبدأ مبكرا .

ويبدو أن هذه التجربة هى التجربة الأم عنده ، أو الرمز الأساسى الذى

يريد من خلاله أن يصور غربته ، رافعا شعار «**لا شيء يهم**» فى غالبية قصصه . لكنه كان قد قلب هذه التجربة على كافة وجوهها فى أقاصيص : «**فى انتظار الصيف**» و «**ليلة من ذات الليالى**» و «**صباح لن يتكرر**» فلم تتحمل إعادتها بقصة «**ظلال امرأة**» . وقد ساعد حوار هذه القصة غير الفنى على إجهاضها .

وقد يتسامح القارىء مع جفائه مع المرأة بقصة «**مسافرة**» الذى يعتبره بطل القصة خطة للنفاذ إلى أغوارها . ويأتى التسامح لا من أجل هذه الخطة ، وإنما من أجل ايحاءات القصة وشاعريتها . لكن يبدو أن «**الجفاء**» يشكل وسيلة من وسائله التعبيرية عن حياته المضطربة القلقة . فإننا نقابله شاذا غاية الشذوذ فى قصة «**المحطة الأخيرة**» . إذ تجمعه الصدفة بفتاة فى غرفة نوم بأحد القطارات . وتحاول الفتاة أن تخرجه عن صمته دون جدوى . بل نراه يقابل توددها المهذب بفظاظة تصل إلى حد السب العلنى . وفى الصباح يوقظها فيشعر أن فى عينيها نداء يزلزل كيانه . وهنا يحاول أن يتودد إليها ، لكنه يفاجأ بأنها ستنزل فى المحطة القادمة ، وتسبه بسباب مركب من نفس الألفاظ التى استعملها معها من قبل ، والتى لا تنبثق من التداعى الطبيعى للحوار غير المفتعل .

وهذا السباب نجده أيضاً فى كثير من قصصه ، لكنه يتخذ شكلا مرضيا مقيتا فى «**ظلال امرأة**» . البطل فى هذه القصة يصاب فى حادث . وعند إفاقته يجد نفسه فى غرفة واحدة مع أخرى . ويبدأ التودد الرقيق من الشخص الآخر . ويبدأ البطل فى سرد قصته له . فيدور حوار مفعم بالشتائم غير المبررة فنيا ، وغير المبررة والمحتملة أخلاقيا . غير المبررة من جهة الشاتم ، وغير المحتملة من جهة أى مسبوب بلا سبب . فهو يكرر بكثرة مملة هذه النعوت : «**جبان**» . . «**سخيف**» . . «**حيوان**» . وقد لاحظنا أنه يستعملها لالتقاط الحوار من الطرف الآخر . ولهذا جاء الحوار فى هذه القصة «**سردا**» مقطعا بطريقة صناعية ، لا «**حوارا**» ناميا متصاعدا . ووجود الشخص الثانى نفسه لم يكن له مبرر إلا إدارة الحوار ، وهى طريقة قديمة عفا عليها الزمن ، كإدارة الحوار مع الخدم والموظفين فى المسرحيات القديمة من أجل إطلاعنا على أخبار أبطال المسرحية .

وإننا نرجع جفاءه مع المرأة - إضافة إلى اعتباره وسيلة تعبيرية عن الملل والقلق - إلى الوضع القديم للمرأة فى عين الرجل ، ولهذا يكثر فى الأدب القديم ، وما يزال يردد فى أدبنا حتى اليوم عبارات مثل : «**الشيطان امرأة**» . . و «**المرأة حليفة الشيطان**» . نراه فى «**المحطة الأخيرة**» يقول للمرأة باعتبارها أداة غواية : «**المرأة تظن نفسها قوة مؤثرة ، وتستطيع أن تحطم إرادة أى رجل . . ولكن ثقى أنك لن تستطيعى أن تؤثرى فىّ أبدا . . أمامك رجل من نوع آخر تماما . .**» . وهو إحساس قديم أيضا . إحساس الرجل بأنه المرغوب دائما منذ عهد الجوارى والقيان ، حتى مسرحيات الريحانى . **فهو لا يعامل إنسانا سويا ، وإنما يعامل شيئا أدنى منه يطلبه إذا ما احتاج إليه فقط** . يدلنا على ذلك نرجسية بطل هذه القصة . فهو يشبه نفسه أمام نداءات المرأة بالواحة الخضراء . ثم يطور شراهة النداء وإغراء الواحة قائلا : «**كان ذلك النداء حول عينيها يجوع ويجوع . . وكانت الواحة الخضراء تخضر وتخضر . .**» . ومن أجل ذلك تودد إليها ، لكن الفرصة كانت قد ضاعت منه ، ولفظت الغانية هارونَ الرشيد هذه المرة . . هارونَ الجديد . وعندما استيقظ على طرقات الكمسارى ، ورآها مازالت تغط فى النوم لم يشأ إيقاظها : «**أحس بأنه مسئول عنها على نحو ما ، وأنه رجل هذه الغرفة**» . وفى «**ظلال امرأة**» يطلق زوجته بكلمة يسطرها على ورقة ويخرج لتبكى هى بالداخل ، ويهجر عشيقته ويصمم على الرحيل «**وخرج وهى تبكى بالداخل**» .

كما نقرأ بقصة «**فى انتظار الصيف**» مناقشات صحفية حول عبارة : «**وراء كل عظيم امرأة**» وإصرار البطل على أن «**وراء كل فاشل امرأة**» .

وهو يتعامل مع جسد المرأة لاروحها . . أو بعبارة أدق : إنسانيتها المكونة من الروح والجسد . لذا نرى بطل قصته «**ليلة من ذات الليالى**» لا يطيق زوجته ، ويريد أن يضع حدا لحياته معها ، لكنه يخشى غواية جسدها التى تضعف من موقفه دائما . وتبنى القصة على التصميم على المقاومة ثم الانهيار فى النهاية ، مستقيا صوره وتشبيهاته من جو المعارك والسياسة الدولية : «**إنها تناضل بضراوة . . ولكنى سأعزز كل جبهاتى أيضا . . لن أتنازل عن شبر من كرامتى . . وإذا ضعفت سأغادرها مع آخر مدينة تسقط فى يدها . .**» . . «**لا . . لن أستسلم . . حركة أخرى . . أيتها الخبيثة ما الذى تفعلين . . لن أدعها تطأ أرضى . . أعلم أنها غير نائمة . . سأحارب حتى آخر رمق . .**» . . «**كان ينهار جزءاً . . جزءاً . . ثم ما بقى إلا لحظة حتى سقطت آخر مدنه فى الظلام**» .

ولا تتوائم هذه الأفكار - بطبيعة الحال - مع محاولته مواكبة التيار الوجودى المتحرر إلى أقصى درجات التحرر .

القاهرة : محمد محمود عبد الرازق

علـى دسـوقى..
والفـن البـرىء

محمود بقشيش

ما إن يومض ، فى الذاكرة ، اسم الفنان **على دسوقى** إلا وتلمع صور ، تشكل فى مجملها ، حالة ، ليست فريدة ، فى واقعنا التشكيلى ، ولكنها تحمل من الأصالة مايدعو إلى الإعجاب ، فسيرة الفنان الذاتية ، وإنتاجه الفنى ، يشكلان زاداً للأمل ، وطاقة للتحمل ، وقدرة على تجاوز الحصار ، للموهوبين الفقراء !

لم ينل من التعليم الرسمى إلا القليل ، ومع ذلك ، د حقق من الانتشار فى مصر ، والعالم مالم يقدر عليه « كاترة» الفن ، المهيمنين الآن على الحركة التشكيلية فى مصر ، وهو فى ، كل مراحله ، يطالعك بوجه برىء ، باسم وكتلة ضخمة من الشعر الليفى . الذى صار رمادياً بحكم السن !

التقيت به للمرة الأولى عام ١٩٥٩ ، **بمتحف الفن الحديث** ، ذلك المبنى الإسلامى ، الجميل ، الذى هدّم بعد ذلك ، لسبب ما ، وصار موقفاً للسيارات ، ثم تحول الآن إلى مشروع من مشاريع الانفتاح ، كان المتحف فى ذلك الوقت ، شعلة من النشاط الثقافى والفنى ، وكان **(على دسوقى)** دائم التردد على مكتبة المتحف ، يتأمل إبداعات الفنانين ، وعرفت منه ، وقتها ، أنه طالب ، بالقسم الحر ، بكلية الفنون الجميلة ، وهو قسم لا يشترط أى شروط على الملتحق ، إلا أن تلك الدراسة التى تلقاها ، لا نلمس لها أثراً . أى أثر على أى مرحلة من مراحل إنتاجه الغزير !

إن المتأمل لإ نتاج الفنان ، منذ الستينات حتى اليوم ، يكتشف أن أستاذه الأول ، وربما الوحيد ، هو الحارة الشعبية ، المصرية ! ويدهش لهذا التناقض الحاد ، بين براءة العالم الذى تتجسد بلوحاته ، وخشونة الظروف

- ولد عام ١٩٣٧ ، بحى الأزهر ، بالقاهرة .
- اشترك فى أغلب المعارض الجماعية ، منذ عام ١٩٦٣ .
- أقام خمسة عشر معرضاً ، فردياً ، فى مصر .

«من معارضه الفردية ، والجماعية خارج مصر»

- الاشتراك فى معرض «أبيسا» بإسبانيا عام ١٩٧٠ .
- الاشتراك فى معرض الفن المصرى باليابان عام ١٩٧٣ .
- الاشتراك فى معرض البينالى العربى الأول ببغداد .
- اشترك فى مهرجان الأسبوع العربى بألمانيا الغربية ، عام ١٩٧٤ .
- اشترك فى الأسبوع العربى فى باريس .
- معرض خاص لفن الباتيك بالمركز الثقافى المصرى بباريس .
- معرض بمدينة «بال» بسويسرا ، عام ١٩٧٩ .
- معرض بـ «بون» ، عام ١٩٨٠ .
- نال إحدى جوائز معرض الطلائع عام ١٩٦٣ .
- نال إحدى جوائز معرض الصالون السنوى فى الأعوام : ١٩٦٥ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ، ١٩٧٣ .
- أنتج عنه مركز الأفلام التسجيلية ، والقصيرة ، فيلما تسجيلياً بالألوان (١٨ دقيقة) سيناريو ، وإخراج : أحمد راشد ، تصوير : محمود عبد السميع ، مونتاج : أحمد متولى ، موسيقى : يوسف شوقى .

الاقتصادية ، والاجتماعية التى تحاصره ، لفترة ليست قصيرة من عمره إلى ان اجتاز المحنة بالصبر ، والعمل ، إلى ذلك الانتشار الذى لا يخفى على أحد ، وإلى ذلك الاحتفال الإعلامى الذى أرفض بعضه ، خاصة ما يتسم منه ، بالمبالغة الضارة ، ليس على الفنان ، بل على الحركة التشكيلية ، فالوقوع فى مطب المجاملات من شأنه أن يعتم المساحة بين العمل الفنى ، والمتلقى ، ويؤجل ميلاد حركة نقدية حقيقية .

الميـــلاد

إن الدعوة إلى اكتشاف ملامح فن قومى كانت تتراوح بين الاشتعال ، والكمون ، منذ الرائد الأول «**محمود مختار**» . إلى اليوم ، إلا أنها لم تتلاش ، رغم التبعية ، التى تصل ، كثيراً ، إلى حد الصراخ ، للنموذج الأوروبى .

موجات تتتابع ، وتتداخل ، من توفيق بين الموروث ، والمعاصر ، إلى إيمان كلى بكل ما ينتجه الفكر الأوروبى ، إلى رفض كامل لكل شىء !

ولد فناننا من التيار القومى للفن ، الذى نلمح قسماته فى الفنانين : **محمود مختار ، راغب عياد ، آدم حنين ، الجزار ، ندا ، بيكار ، جورج البهجورى ، سعد عبد الوهاب ، عبد الوهاب مرسى ، سيد عبد الرسول ، كمال خليفة ، حسن سليمان** . . وغيرهم كثيرون .

حاول كل منهم أن يلتقط الموروث ويهجنه بما يتسق واختياراته من أساليب الفن المعاصر ، التشخيصية ، فنرى « **مختار** » قد خلع قداسة المنحوتات الفرعونية على الفلاحة المصرية ، كما خلعها « **محمود سعيد** » على فتيات بحرى ، فامتلأت صحة ، وعافية ، أسطورية : بينما قفزت وجوه الأيقونات إلى حوارى ، وأزقة القاهرة ، الفقيرة ، ممثلة فى أطفال ممصوصين فى لوحات «**البهجورى**» **ولست أحاول هنا رصد الإنجازات التى أنجزها كل الذين ذكرت أسماءهم ، والذين لم أذكرهم بغير قصد ، إنما ما أحب التقاطه هو ذلك السحر ، المقدس ، للموروث ، باعتباره وثيقة لبشر اختفوا ، بغير عودة ، قد فقد قداسته على مر الأجيال ، فبدلا من ارتفاع فلاحات مختار إلى الشموخ الفرعونى ، نرى وجوه الأيقونات ، والملامح الفرعونية تنزل إلى أحياء الفقراء ، تقمصهم ، كما قفز بعض الفنانين إلى الحارة المصرية من منطلقات أخرى ، فقد غرق (الجزار) ، و (ندا)** ، فى مرحلة من المراحل ، فى المعتقدات الشعبية ، حيث الخرافة ، والشعوذة ، كما دخل إلى « الحارة » عدد من الفنانين الآخرين من زوايا تزيينية ، أوتلبية لموجة ما . إعلامية ، أو سياحية . إلا أن هؤلاء ، وأولئك شكلوا فى النهاية مناخاً عاماً ، أو ذاكرة جمالية عامة ، سمحت بتقبل زوايا نظر مختلفة فى إطار ثابت . ومن هنا ولدت تجارب **على دسوقى إلا أن الفارق هو أن « على »** لا يشغله عادة التخطيط ، والتنظير ، وأغلب الظن أنه اختار وحدات لوحاته ، وسجل بها معالم الحارة تسجيلا فطرياً وقد سمح هذا المناخ بمولد « **كلمة السر** » التى كانت بالنسبة له «الحارة المصرية» **منظورا إليها بعينى طفل برىء !**

قد نلمس فى لوحاته بعض الملامح القبطية فى العيون ، وبعض الملامح الإسلامية فى التراكيب المعمارية ، والفرعونية فى وضوح العنصر الخطى ، وطلاء المساحات ، أو فى بعض التصميمات ، إلا أن « المنتج » النهائى يتميز بخصوصية تنفذ إلى القلوب بيسر ، وتؤكد قدرته على اختيار ما يناسب طبيعته من الموروث القومى ، الفنى .

المعرض الأول عام ١٩٦٣ والمرحلة الرمادية !

شكَّل هذا المعرض معالم الطريق الذى التزم به كانت «**الحارة**» هى «**البطل**» ومازال . إلا أن « **حارته** » ليست «**مرعبة**» **كحارة « عبد الهادى الجزار »** التى سيطرت عليها المعتقدات الموحشة ، والتى امتلأت بالمسوخ البشرية ، والمسابح ، والمباخر، والحشرات ، والحيوانات الأليفة ، وغير الأليفة ، والأحجبة ، والأقراط ، والأطراف الغليظة ، الخشنة ، والتحوير الصادم للمشخصات ، والعجائن السميكة ، واللمسات الثقيلة الوطأة . تلك العناصر ، التى تنظم فيما بينها جواً كابوسياً ، منفراً ،

ليس من اللوحات ، بالطبع ، ولكن من العالم الذى يحاول الفنان إدانته ، على النقيض من هذا ، تماماً ، نلتقى بحارة **« على دسوقى » الوديعة ، المسالمة . المرأة ، والطفل ، هما تاجا الحارة ، رغم ملامح الفقر البادية على الأطفال ، الذين لا يجدون من وسائل اللهو غير « أطواق العجل »** يندفعون بها ، عبر اللوحات ! أما « المرأة » فهى الجمال الأنثوى العفيف ، والبرىء .

إن لوحات معرضه تخلو من التوتر ، كما تخلو تقريباً من **التوابل التكنيكية والتحريفات الصادمة ، والموترة** ، كما هى الحال عند (الجزار) ، و(ندا) أو التحريفات الاستعراضية عند **(عبد الوهاب مرسى) أو (رفعت أحمد)** . **فتحريفاته** تتسم بالبساطة ، والسلاسة ، التى تقترب من رسوم الأطفال ، واختار لهذا المعرض موضوعاً مشتركاً ، هو « السيرك » ، سيرك الحارة طبعاً ، الفقير . الذى يأتى لمشاهدين فقراء ، فى المناسبات العامة كالموالد ، والأعياد ، وركز على عنصر الأطفال ، الذين وضعهم فى أوضاع بهلوانية ، إلا أن صغاره قد ظهروا لأول ، وآخر مرة يخيم عليهم الحزن ، وأسهمت ألوانه الرمادية ، المتقشفة ، فى تأكيد هذا التعبير .

وشاركه فى هذا المعرض الفنان ، والناقد الراحل **(محمد شفيق)** ، وكان وقتها طالباً بمعهد السينما ، وكان اللسان الناطق باسم الثنائى . كان يتسم بدماثة الخلق ، والدأب ، إلا أنه فجأة اختفى بسبب المرض النفسى ، وانقطعت أو كادت ، أخباره ، إلى أن فوجئنا بحادث وفاته ، فى ملابسات مفجعة ، فى مستشفى الأمراض العقلية منذ بضع سنوات ! واندثرت لوحات **« شفيق » بسبب الإهمال أما لوحات « على دسوقى » فقد اندثرت ، لا ضطراره للرسم عليها رسوماً جديدة ، استعداداً لمعرض آخر !** .

كان يعمل فى وظيفة « رمزية » وهى العمل كمساعد فى (الماكياج) ، وقد أوحى له هذا العمل ، ببعض الحلول التكنيكية لمعضلة الألوان ، فعلى الرغم من أن الألوان كانت متاحة فى ذلك الوقت ، إلا أن الأجر (الرمزى) الذى كان يتقاضاه من التليفزيون لم يكن يسعفه ، غير أن المساحيق الملونة التى كان يطلى بها وجوه الممثلين ، والممثلات ، قد أوحت له باكتشاف ألوان خاصة به من مساحيق الألوان الشعبية **فأجرى عليها بعض التجارب إلى** أن اكتشف العجائن المناسبة ، **وظل يعمل بها . أنجز بها** معرضه الأول عام **١٩٦٣ ! ومعرضه الثانى عام ١٩٦٤** الذى وضع له عنواناً هو : **(حياة الفلاحين)** ، **وغلب** على اللوحات الدرجات الرمادية ، وتعبير الحزن ، ومن أبرز لوحات تلك المرحلة لوحة ظلت تتردد عبر مراحله المختلفة ، بأسماء مختلفة ، عن سيدات فى المقابر ، لابسات السواد ، ملتصقات كما لو كن حبات مسبحة ، وقد اندثرت للأسف . معظم لوحات المعرض الثانى ، غالباً بنفس الطريقة !

من اللوحات التى أفلتت من التبديد لوحة استلهمها من أغنية لسيد درويش مطلعها : **(الحلوه قامت تعجن)** ! وهى مقاس ١٢٠ × ٧٠ سم ، وتمثل فتاة جميلة ، تنحنى على وعاء عجين ، وفى أعلى اللوحة ، يظهر ديك يهمُّ بالصياح ، وتسيطر الدرجات الرمادية الضاربة إلى الزرقة على اللوحة ، بينما ظهرت بشرة الفتاة فى لون (الأوكر) ، واتجه إلى تنظيم عناصره ، فى مساحة ذات بعدين ، وإن لم يلغ نهائياً ، الإيهام «بالعمق» ، واعتمد على الخطوط الخارجية الصريحة ، لتأطير الأشكال ، وتنظيم علاقاتها مع الفراغ ولقد أقام حواراً ، ناعماً بين الفتاة ومعجنها من ناحيته ، والديك «الصارخ» من ناحية أخرى ، فحاصر الفتاة ، والمعجنة ، بخط وهمى يشكل شبه مربع ، مقفل ، بينما ترك الطريق مفتوحاً أمام الديك ، الذى أوحى لنا بوضعه هذا ، إلى الإنصات ، والترقب للمجهول خارج السر ، إن ملامح الفتاة تشبه العروسة الحلاوة ، وقد ظلت تتردد عبر لوحاته ، فى نمط محفوظ ، لا يكاد يبدله . تبدو دائما ذات أطراف دقيقة ، بلا مفاصل ! .

الثابت ، والمتحول !

حفلت مراحل **« على دسوقى »** بالانتقالات المفاجئة لعنصر اللون ، فمن الرماديات الضاربة إلى الزرقة إلى

البرتقاليات ! ، ومن الغلالات البيضاء ، والدرجات الضبابية ، إلى الأحمرات ، والبنيات الصارخة !

انتقال يوحى بالمزاج العصبى .

إلا أنك عندما تتأمل بقية عناصر اللوحات ، تجد أن كل شىء على ما كان عليه : الشخوص الحيوانات الطيور الأليفة . بل التكوينات . . ثابتة ، وكأن كل ما يصنعه الفنان هو الارتحال بعالمه السكونى عبر فصول الألوان . على النقيض - والقياس مع الفارق - من (**بيكاسو**) فى مراحله اللونية ، فاللون عنده ليس مجرد غطاء خارجى ، بل يشارك مشاركة فاعلة فى بناء العالم الدرامى الذى يسعى إلى تجسيده ، فالانتقال من مرحلة لونية لمرحلة أخرى ، لا يستهدف مفردة اللون ، بل يستهدف مجمل العناصر التى تشكل رؤ ية الفنان ، ولعل هذا هو ما أغرى بعض النقاد بتحجيم التجربة الفنية لعلى دسوقى ووضعه فى إطار الفنانين المنشغلين بالعادات ، والتقاليد الشعبية . صحيح أنه يعبر عن الأليف من الموضوعات ، إلا أنه يخلع عليها مسحة أخلاقية ، ذاتية . . وصفاء «تصويريا» ممتعا للعين فالمرأة عنده « **أم** » أو « **معشوقة** » والرجل مجرد عنصر مكمل للمرأة ، أما « **الحمام** » طائره المفضل - فقد اعتقله بالامتلاء ، والكسل والالتصاق بالأرض إلى جوار أقدام العشاق ، وكأنه يحرسها ! والنخيل المنفتح الأذرع ، والنباتات المزهرة ، تشارك الإنسان حالة الحب ، ويختفى من اللوحات بصورة تكاد تكون نهائية الرقم الفردى الذى يغرى بموضوعات « **الغربة** » و« **المغتربين** » ، ومن يدرى أيضاً من موضوعات التبعية للنموذج الأوروبى ! ربما كان تعلق الفنان بكل هذا ، قد حجّم لديه الرغبة فى مغامرة اكتشاف مثيرة ، غير مأمونة العواقب .

سألت الفنان مستوضحاً : هل كان هناك ضرورة تعبيرية لمراحلك اللونية ؟ قال ببساطة : « **إنها الصدفة ! ففى المرحلة البيضاء - مثلاً - كنت مشغولاً بتحضير اللوحات بالمصيص الأبيض ، والجص على ألواح من السيلوتيكس ، ورسمت عليها بالأصباغ ، والألوان المائية الخاصة بالأقمشة ، وكنت وقتها أحاول أن أنفذ رسوماً جدارية كتلك التى يضعها الرسام الشعبى على منازل العائدين من الحج ، وقد راقنى المذاق اللونى الذى تحقق ، وبعد أن اقتنت وزارة الخارجية بعض اللوحات ، تشجعت ، واستمررت بعض الوقت . ثم توقفت ، وتساءلت : لماذا لا أنفذ العديد من اللوحات ، تحتفظ بهذا المذاق . . ومن هنا بدأت مرحلة لونية جديدة !** »

معرض عام ١٩٦٥ بأتيليه القاهرة .

جاء هذا المعرض نتاجاً لرحلة إلى مناطق الأقصر ، وأسوان عام ١٩٦٤ ، أتاحتها له مصلحة الاستعلامات ،وكانت أولى رحلاته الفنية إلى أى مكان ، وكان السفر ، بالنسبة له ، حُلُماً بعيد المنال إذكان مايزال فى دائرة الفقر المدقع ، ففى الوقت الذى يمارس فيه بعض أثرياء الفنانين أسفاراً متعددة بنفس اليسر الذين يشعلون به لفافات التبغ ، يكون عند غيرهم من الفنانين الفقراء عسيراً بل مستحيلاً . إلا أن « **الحلم** » قد تحقق عند « **على دسوقى** » وتبعت هذه الرحلة رحلات . ليس فقط داخل مصر ، بل خارجها ، إلى أوروبا ، وإلى بعض البلدان العربية .

ورغم ذلك ، فإن شخوص « **الحارة** » تظل متسلطة على ذاكرته ، ثابتة ، لا تتبّدل ، ولم تحرك فيه الرحلات ، وزيارة المتاحف فى أوروبا ، والعالم العربى نوازع الخلق بقدر ما حركت داخله الاعتصام أكثر ، فأكثر ، بصورة الحارة المتخيلة ، التى تنضح براءة ، وصفاء ، وطفولة ! حتى العواصف العامة ،وما يمس منها مصير العالم العربى لم تنجح فى إخراجه من الحارة ! .

وعندما ذهب إلى **أسوان ١٩٦٤** ، كانت الاستعدادات الضخمة على أشدها ، وصاحب المشروع غطاء إعلامى ، وإعلانى مثير ، ومع ذلك لم يهتز « **على دسوقى** » وانجذب إلى المناظر الطبيعية الساحرة واستغرق فى رسم نفس الوجوه العرائسية الجميلة ، بل استعاد من الذاكرة بعض اللوحات القديمة ، وأعاد صياغتها بعد أن أطلق عليها عناوين تنتمى إلى مواقع زارها فى الرحلة ! ولعل الجديد الذى أضافه من تلك الرحلة ، هو « **رسوم الماعز** » التى

ظهرت فى لوحاته ، فى تكوينات تذكر ، من حيث التكوين ، باللوحة الجدارية المشهورة : (**أوز ميدوم**) ، فظهرت الماعز فى صفوف أفقية ، وقد صاغ منها العديد من اللوحات ، وقد انتقل إلى مرحلة لونية جديدة ، هى الألوان البرتقالية ، التى تتسم بالدفء والصراحة ، إلا أنه لم يستقر عندها ، فانتقل انتقالاً « **معكوساً** » . إلى الغلالات البيضاء . ثم الغلالات الضبابية . الوردية حيث صارت كائناته أطيافاً هائمة ، خافتة الصوت ، لدرجة أصبح من الصعب تسجيلها بالفوتوغرافيا ، فضلا عن إمكان طبعها فى مجلة أو جريدة ، لكن قبل أن تتلاشى عناصره فى الغيب ، اندفع إلى الألوان الصارخة ؛ الأحمرات ، والبنيات ، وغيرها من الألوان المقتحمة ، بل زهد فى ألوانه الزيتية ، واتجه كلية إلى فن « **الباتيك** » فضرب عصفورين بحجر ! . . كما يقال ، انفلت من محنته الاقتصادية واحتل موقعاً طيباً بين فنانى هذا اللون من الإبداع ، وحقق ذيوعاً لا يقل كثيراً عما يتمتع به نجوم كرة القدم !

من أبرز لوحات تلك المرحلة لوحة بعنوان (**السبوع**) ولست أدرى إلى أى مدى يمكن طبعها باللون ، أو بغير لون ، فدرجاتها شديدة الشحوب ، تتساوى من حيث درجة السطوع فى كل مقاطع اللوحة ، على الرغم من الحسابات الذكية فى التصميم فقد استخدم (**وحدة**) السلم كركيزة محورية ورمزية ، فهو يضم كل شخوص الاحتفال الطقسى ، صعوداً وهبوطاً ، وفى وسط السلم تماماً ، حيث تكون بؤرة اللوحة ، تظهر دائرة (**الغربال**) محتوياً بطل اللوحة (**الرضيع**) وتستقر حركة الجموع عند نقطة انتهاء تتمثل فى شكل امرأة تحمل قلة ، تقف عند إطار اللوحة - من ناحية اليسار .

كنت أتمنى لو لم يجمد الحركة الذكية ، والتصميم المحسوب ، بالدرجات الحيادية المسيطرة على العناصر ، التى لم تشفع لها الشرائح اللونية التى ملأ بها فراغات اللوحة ، كما تمنيت أن تنقل اللوحة من وسيط الألوان الزيتية إلى وسيط النسجيات المرسمة . على كل ، فقد فازت اللوحة بالجائزة الثانية لصالون جمعية محبى الفنون الجميلة لذلك العام أعنى عام ١٩٧٢ !

معرض لفن الباتيك عام ١٩٧٨ بقاعة جوته .

إن فن **الباتيك** فن قديم وجد فى الشرق الأقصى ، وانتشر الآن بين الفنانين فى العالم وهو فن الرسم على القماش باستعمال عازل الشمع فى المناطق التى لا يراد تلوينها ، وقد مارسه عدد قليل من الفنانين المصريين ، أبرزهم : **صبرى السيد ، سعد كامل ، نازك حمدى ، خميس شحاته** ، كما مارسه ، بصورة تلقائية ، أبناء الحرانية تحت إشراف الفنان الراحل « **رمسيس ويصا واصف** » وقد أدت صعوبة الوسيط إلى إحجام عدد كبير من الفنانين عن ممارسته ، فهو يحتاج إلى صبر شديد ، ودأب ، ودقة فى التنفيذ ، إذ أن أى خطأ يعنى ضرورة إعادة تنفيذ اللوحة ، ولهذا استخدم الفنانون عناصر بسيطة فى التكوين ، وألوان محدودة ، وقد ابتدأ «**على دسوقى**» تجربته مع « **الباتيك** » بنقل بعض لوحاته الزيتية إلى هذا الوسيط الجديد ، وقد ووجه بملاحظات انتقادية فى البداية على أساس أنه لا ينبغى الإكثار من التفاصيل ، أو درجات اللون شأن اللوحة الزيتية ، إلا أنه لم يأبه لتلك الملاحظات واستغرق فى العمل الشاق ، لدرجة أنه لم يعد يعرض منذ ذلك التاريخ حتى لحظة كتابة هذه السطور غير لوحات من فن الباتيك ، وازدحمت لوحاته بالتفاصيل التى تربك أى فنان آخر ، كما ترددت بعض المتكررات من اللوحات ، إلا أنه انتقل بفن «**الباتيك**» من الدرجات الضبابية إلى البنيات ، والأحمرات الصارخة فألوان الباتيك تتميز بالشفافية ، والنصاعة ، والتشققات التى تقتحم مساحات اللون ، وتعطيها مذاقاً مختلفاً عن التصوير الزيتى .

o

قال عنه الفنان **بيكار** فى جريدة الأخبار بتاريخ ١٨/٣/١٩٧٨ : «**إن الفنان بهذه الخامة الجديدة بدأ يصيح بأعلى صوته بعد أن كان صوته خافتاً لدرجة الهمس** ، فقد بدأت البنيات الصارخة ، والأحمرات الساخنة ، والأصفرات المتوهجة ، والأسودات القاتلة ، والأبيضات تنشر تألقها ووهجها فى لوحاته فينبعث منها

دفء صيفى أكثر مصرية وحرارة وحيوية ، من الأجواء الضبابية الناعسة التى كانت تغمر لوحاته السابقة» .

ويقول على دسوقى :

«إن التصوير الزيتى بالنسبة لى هو الأساس ، أما الباتيك فهو حرفة !» .

من أجمل لوحات معرضه لوحة بعنوان (فتيات جيل النرجس) ، وأسماء الأماكن كما أشرت من قبل لا تعنى أكثر من التذكرة بأماكن زارها الفنان ، وفى اللوحة تظهر ثلاث فتيات يشبهن إلى حد كبير هيئة المرأة فى الرسوم المصرية القديمة ، خاصة فى شكل الملابس ، والجلوس ، فعلى الرغم من أنهن يجلسن على ظهور ثلاثة حمير ، إلا أنهن يبدون كما لو كن جالسات على عروش ، متوجة ، ممتشقات ، تلامس أجسادهن الحيوانات لمساً خفيفاً ، رشيقاً . تظهر الفتاة الوسطى بردائها البنى الفاقع فى بؤرة اللوحة ، وفى الجانبين ، تظهر الفتاتان فوق حماريهما الأسودين ، المتواجهين ، وهما يشكلان بوابة وهمية للفتاة الوسطى ، ويتخلل الفراغات الفاصلة ، والواصلة بين الفتيات ، كورال من النخيل ، المتنوع ، والناهض فى صفوف ، حيث يرتفع ، وينخفض ، بارتفاعات التلال ، وانخفاضها ، الممتدة فى خطوط أفقية ، متوازية ، لقد أعطى التنظيم الهندسى للعناصر الأساسية ، وعناصر الخلفية مذاقاً أرابيسكياً .

شهدت معارضه التالية انحساراً فى الصراخ اللونى ، واتجاهاً إلى تهدئة اللون البنى ، والأحمر ، كما عاد للألوان الباردة التى تذكر بمراحل الزيت السابقة ، إلا أنها هذه المرة لم تفقد حيويتها ، كما ظهر اهتمام بالتراكيب المعمارية ، التى كانت تظهر من قبل كتقاسيم فى الخلفية ، وأعطاها البطولة فى بعض اللوحات كما فى لوحة مقهى شعبى) ، التى أنجزها عام ١٩٧٩ ، ففيها نلتقى بالتداعيات الهندسية : المربعات ، والمثلثات ، والأقواس التى تذكر بالعقود الإسلامية ، فى النوافذ ، والمداخل وتقسيمات الأرضية ، ويتراجع العنصر الإنسانى ليصبح مجرد اكسسوار ! .

الخلاصــة

إن الفنان «على دسوقى» يتعامل مع مفردات عالمه بحنان مثير للدهشة ، وهو يقدم لنا عالماً خيالياً يتسم بالمساواة ، يحتضن الصغار ، والكبار ، والإنسان والحيوان ، والطير ، ويمنح الأمان الدائم للجميع !

أما فى مجال « الشكل » فإننا لا نلمح تمرد عنصر على آخر ، بل تآلفا ، وتناغماً بينها جميعاً .

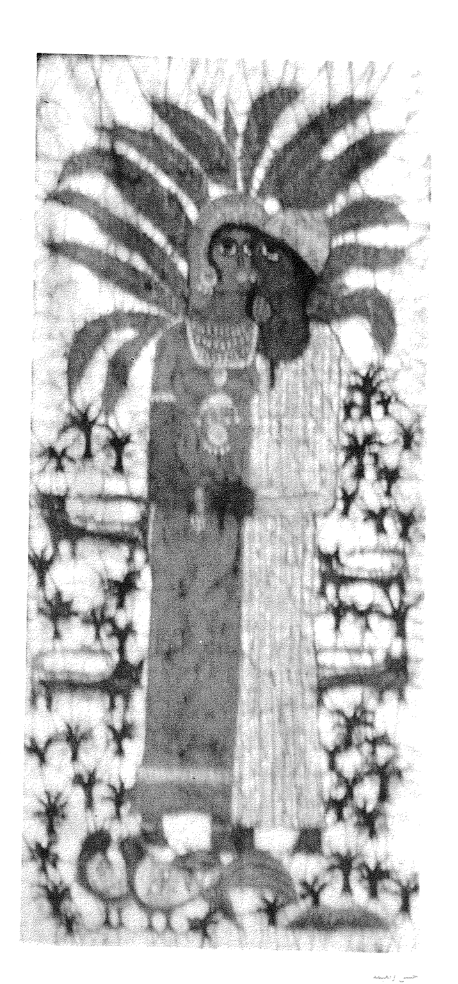
إن تأمل هذا العالم يغرينا بالأمنيات ، التى تبدو فى هذا العصر العاصف مستحيلة ، فتصدمنا البراءة الجميلة ، لأنها تمثل رفاهية تشترط الاستقرار ، غير الممكن ، الآن . ولكنها رغم ذلك تخترق تحفظاتنا لتستقر فى القلب !

القاهرة : محمود بقشيش

على دسوقي..
والفن البرئ



الفارس والعروس





من الغورية



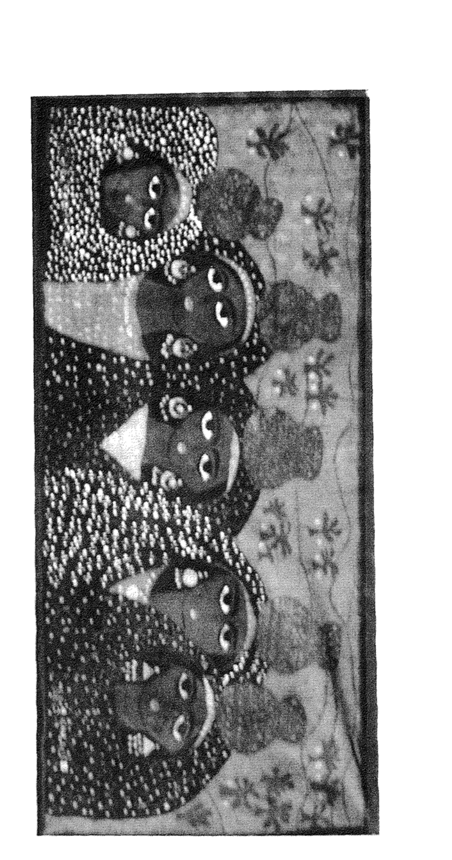
مصرية

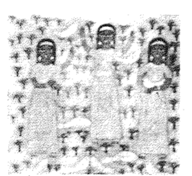


من القرنة

عربة كارو فى الغورية



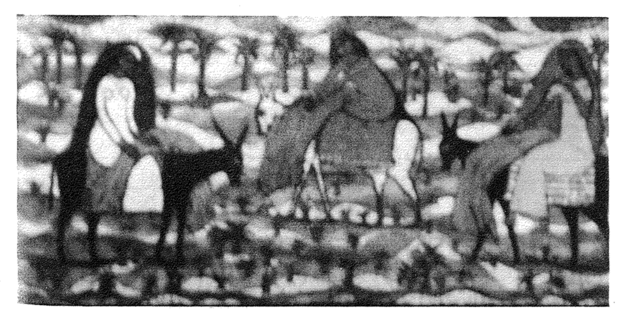




الغلاف الأول



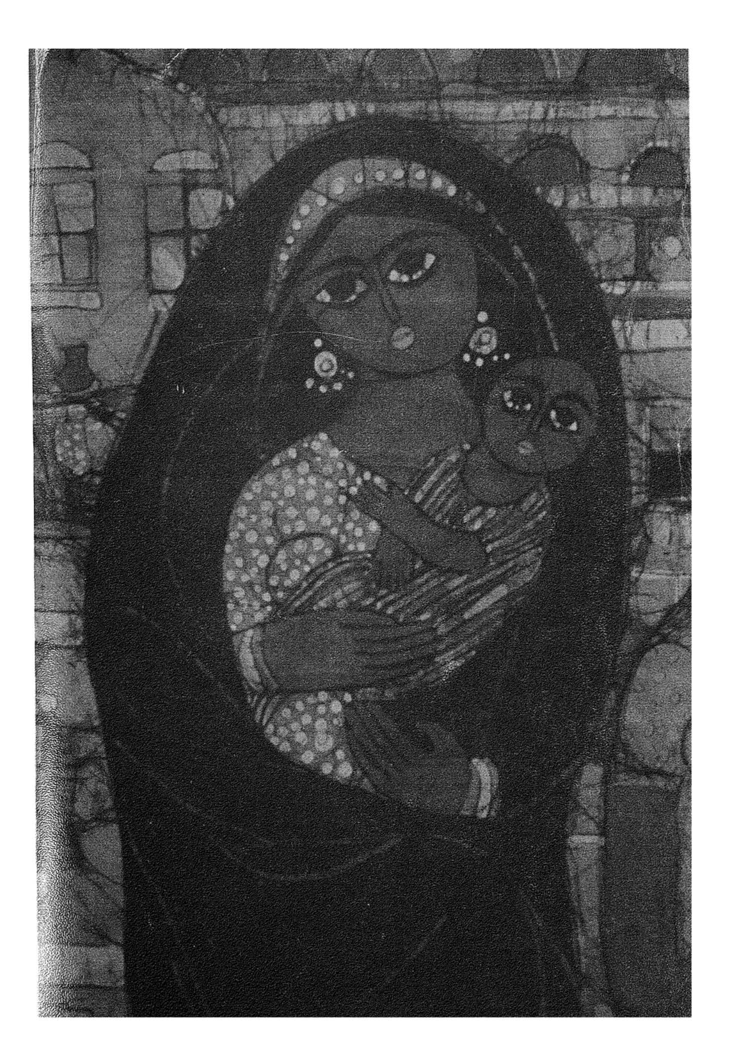
الغلاف الأخير

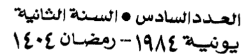


فتيات جبل النرجس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥—٨٤







مجلة الأدب والفن

المجلس الأعلى للثقافة

قطاع المسرح

يقدم

في الموسم الصيفي من يونيو إلى سبتمبر ١٩٨٤

المسرح القومي

عملية نوح

تأليف : على سالم

إخراج : سعد أردش

مسرح الطليعة

سكة سفر

تأليف : محمد الفيل

إخراج : سمير العصفوري

المسرح المتجول

أولاد الأيه

تأليف : ناجي جورج
محمد الباجس

إخراج : عبد الغفار عودة

المسرح الكوميدي

المزطوف

تأليف
مختار العزبي

إخراج
مجدي مجاهد

حاجة تجنن

تأليف
د. عزت عبد الغفور

إخراج
د. [illegible]

مسرح الشباب

زي ما انت عايز

لشكسبير

تمصير
د. سمير سرحان

إخراج
حسين جمعة

احترس من البوية

إعداد وإخراج
محمد عبد العزيز

المسرح الحديث

التشريفة

تأليف
محمد عفيفي

إخراج
عبد الغني زكي

كوكب الفيران

تأليف
محفوظ عبد الرحمن

إخراج
جلال الشرقاوي

مسرح القاهرة للعرائس

حمار شهاب الدين

سيناريو وحوار
صلاح جاهين
قصة أبو بكر [illegible]

إخراج
ناجي شاكر
إبراهيم سالم

الليلة الكبيرة

تأليف
صلاح جاهين

ألحان
سيد مكاوي

إخراج : صلاح السقا

على مسارح : القاهرة - الجمهورية - السلام - العائم - العرائس

على مسارح الإسكندرية : بيرم التونسي - سيد درويش - السلام الصيفي

ومسارح المحافظات ببورسعيد ورأس البر



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر

العدد السادس • السنة الثانية
يونية ١٩٨٤ - رمضان ١٤٠٤



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٥٠٠ فلس - الخليج العربي١٢ ريالا قطريا - البحرين ٠,٧٥٠ دينار - سوريا ١٢ ليرة - لبنان ٧ ليرة - الأردن ٠,٨٠٠ دينار - السعودية ١٠ ريالات - السودان ٢٠٠ قرش - تونس ١,١٠٠ دينار - الجزائر ١٢ دينارا - المغرب ١٢ درهما - اليمن ٩ ريالات - ليبيا ٠,٦٥٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٤٢٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ دولارا للأفراد . و٢٤ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص . ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشا

المحتويات

○ الدراسات :

○ الشعر :

○ القصة :

○ المسرحية :

○ أبواب العدد :

○ الفن التشكيلى :

أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء

د. شفيع السيد

يرتبط البحث البلاغي ارتباطاً جوهرياً بالأداء اللغوي . أو بتعبير أدق - بنمط خاص من هذا الأداء ، وهو ذلك النمط الذى توافرت له خصائص معينة ، تسمو به فوق مستوى التعبير العادى بالفصحى ، الذى تنحصر غايته فى توصيل الأفكار ، وإفهامها للمتلقى فحسب ؛ فالنمط الأول من الكلام هو مادة البحث البلاغى - أو ينبغى أن يكون كذلك - ومنه استمدت البلاغة العربية أصولها ومعاييرها . وتشهد آثار البلاغيين العرب القدامى بمدى الجهد الذى بذلوه فى هذا المجال ، على تفاوت بينهم فى هذا الشأن ، مما لا مجال للحديث عنه الآن .

إلا أنه مع تقديرنا للجهد العظيم الذى قدمه هؤلاء العلماء الأجلاء فإن ذلك لا يعنى نهاية الشوط ، والتوقف عند النقطة التى توقفوا عندها ، اكتفاء بالدوران فى المجال الذى داروا فيه ، واجترار الأمثلة والنماذج التى استشهدوا بها ؛ فإن مثل هذا الصنيع ينقض الإيمان بالمبدأ السابق ، وهو الارتباط العضوى بين الدراسة البلاغية ، وفن القول . فالأداء اللغوى - سواء فى مستوياته الدنيا أم فى مستوياته العليا - يتطور من عصر إلى عصر ، بتأثير عوامل كثيرة ؛ ومن الضرورى حينئذ ، لكى تحيا البلاغة عصرها ، أن تواكب هذا التطور ، وأن ترصد الظواهر التعبيرية الجديدة ، وتتولى تحليلها ، والكشف عن دلالاتها ، ووظائفها ، فى السياقات المختلفة . وقد تكون ظاهرة ما من تلك الظواهر مما سبق للبلاغيين والنقاد العرب معالجته ؛ بيد أن هذه المعالجة كانت فى إطار ما انتهى إلى عصرهم من نماذج الإبداع الفنى ، خاصة فى الشعر ، ومن الخطأ الاعتقاد بأن ما استنبطوه من معايير وقيم فنية صالح صلاحية مطلقة ، ويتعين ، أو ينبغى ، تطبيقه على كل العصور التالية ، لما فى ذلك من إغفال لخاصية التطور التى أشرت إليها .

ومن تلك الظواهر الأسلوبية التى عالجها البلاغيون والنقاد العرب ، أسلوب التكرار ، والمراد به إعادة ذكر كلمة ، أو عبارة ، بلفظها ومعناها ، فى موضع آخر أو مواضع متعددة ، من نص أدبى واحد . ولعل ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) كان من أوائل من تناولوا هذا الموضوع ، حين تعرض لبيان أسباب التكرار فى بعض سور القرآن الكريم ، كسورتى «الكافرون» و «الرحمن» ؛ ففى السورة الأولى يقول الله سبحانه وتعالى على لسان رسوله ﷺ ، مخاطبا الكافرين : «لا أعبد ما تعبدون ولا أنتم عابدون ما أعبد ولا أنا عابد ما عبدتم ولا أنتم عابدون ما أعبد» ،

وفى السورة الثانية تكررت آية «فبأى آلاء ربكما تكذبان» على مدارها كلها تقريبا ؛ وقد قال ابن قتيبة فى تفسير ذلك إن هذا التكرار جار على مذاهب العرب ، وأن الغرض منه التوكيد والإفهام ، ويصدق ذلك - فى رأيه - على عدد آخر من الآيات جاءت بأسلوب التكرار ، كقوله تعالى «كلا سوف تعلمون ثم كلا سوف تعلمون» ؛ وقوله «فإن مع العسر يسرا إن مع العسر يسرا» ، وقوله «أولى لك فأولى ثم أولى لك فأولى» ، وقوله «وما أدراك ما يوم الدين ثم ما أدراك ما يوم الدين» ، واستشهد ابن قتيبة لرأيه ببعض أبيات من الشعر ، منها قول الشاعر :

كم نعمة كانت لكم كمْ كمْ وكمْ

وقول الآخر :

هلا سألت جموعَ كِنْـ
ـدة يوم ولَّوا أين أينا

ويشرح ابن قتيبة موجب تأكيد المعنى ، بتكرار اللفظ الدال عليه ، فى سورة «الكافرون» فيقول إن الكفار أرادوا مساومة الرسول عليه السلام ، بأن يعبد ما يعبدون ، ليعبدوا ما يعبد ، وأبدءوا فى ذلك ، وأعادوا ، فأراد الله عز وجل حسم أطماعهم ، وإكذاب ظنونهم ، فأبدأ وأعاد فى الجواب(1) .

ويقول عن التكرار فى سورة «الرحمن» إن الله سبحانه وتعالى عدد فى هذه السورة نعماءه ، وأذكر عباده آلاءه ، ونبههم على قدرته ؛ ولطفه بخلقه ، ثم أتبع ذكر كل خلة وصفها ، بهذه الآية ، وجعلها فاصلة بين كل نعمتين ، ليفهمهم النعم ، ويقررهم بها(2) .

وقد حذا أبو هلال العسكرى (ت ٣٩٥ هـ) حذو ابن قتيبة ، ونقل كلامه مع شىء من الاختصار ، وليس له من إضافة تذكر سوى استشهاده لرأيه ، فى أن التكرار فى سورة «الرحمن» لتنوع المتعلق ، بشطرين من الشعر ؛ تكرر كل منهما فى القصيدة التى ورد فيها مرات كثيرة ، أحدهما قول مهلهل :

على أن ليس عِدْلا من كليب

والآخر قول الحارث بن عُباد :

قربا مرْبط النعمة منى(3)

فتكرار هذين الشطرين ، فى رأيه ، للغرض نفسه ؛ وثمة إضافة أخرى ، وهو جعله التكرار صورة من سور الإطناب فى الكلام .

ويبدو أن ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) كان أكثر البلاغيين والنقاد العرب القدامى التفاتا إلى هذه الظاهرة ، وحديثا عنها ، فقد خصص لها باباً كاملاً ، فى كتابه «العمدة» سماه «باب التكرار»(4) ؛ أجل . إنه صرف جهده فيه إلى الحديث عن التكرار فى الشعر فحسب ، ولم يحظ القرآن الكريم إلا بإشارة سريعة إلى آية سورة «الرحمن» السابقة ، وعذره فى ذلك أن الكتاب موقوف على دراسة الشعر وحده صناعة ونقدا ، كما ينطق بذلك عنوانه «العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده» وليس معنى ذلك أن ابن رشيق قام باستيعاب أساليب التكرار فى الشعر العربى حتى عصره ، فالواقع أنه لم يتناول كل أنماط التكرار ، وإنما قصر كلامه على تكرار الكلمة المفردة ، بل على نوع منها فقط وهو الاسم ، علماً كان أم غير علم ؛ أما تكرار الجملة ، أو العبارة التى تتألف من أكثر من جملة فلا مكان لها عنده .

وليس لوحدة النمط التكرارى عند ابن رشيق أثر سلبى على الدلالة التى تفيدها ، فلا ينحصر تكرار الإسم فى دلالة واحدة ، بل تتعدد وتتنوع تبعاً لتعدد المواقف وتنوعها ؛ فالشاعر يكرر اسماً معيناً ؛ إما على سبيل التشوق والاستعذاب ، إذا كان فى مقام النسيب ، كقول امرىء القيس :

ديار لسلمى عافيات بذى الخال
ألح عليها كل أسحم هطال
وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا
بوادى الخزامى أو على رأس أوعال
وتحسب سلمى لا تزال ترى طلاً
من الوحش أو بيضا بميثاء محلال
ليالى سلمى إذ تريك منضدا
وجيدا كجيد الرئم ليس بمعطال

أو للتنويه بصاحبه ، والإشادة بذكره ، إن كان المقام مقام مدح كقول الشاعر :

ولائمة لامتك يا فيض فى الندى
فقلت لها : هل يقدح اللوم فى البحر
أرادت لتثنى الفيض عن عادة الندى
ومن ذا الذى يثنى السحاب عن القطر ؟!
كأن وفود الفيض يوم تحملوا
إلى الفيض لاقوا عنده ليلة القدر
مواقع جود الفيض فى كل بلدة
مواقع ماء المزن فى البلد القفر

فتكرير اسم الممدوح ههنا تنويه به ، وإشادة بذكره ، وتفخيم له فى القلوب والأسماع . أو على سبيل التقرير والتوبيخ كقول بعضهم :

إلى كمْ وكمْ أشياء منكم تريبنى
أغمِّض عنها لست عنها بذى عمى

أو على سبيل التعظيم للمحكى عنه ، أو الوعيد والتهديد فى مقام العتاب الموجع ، أو الحزن والتوجع فى مقام الرثاء والتأبين ، أو التشهير وشدة التوضيع فى حال الهجاء . . وهكذا .

واستشفاف ابن رشيق لتلك الدلالات ، والاستشهاد لها بنماذج من الشعر يدل ، من غير شك ، على امتلاكه لحس فنى جيد ؛ بيد أنه صدر حديثه فى هذا الباب بمقدمة تحتاج إلى مراجعة ؛ ذلك أنه يقول : «وللتكرار مواضع يحسن فيها ، ومواضع يقبح فيها ، فأكثر ما يقع التكرار فى الألفاظ دون المعانى ، وهو فى المعانى دون الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه» .

ومن حق ابن رشيق أن نشيد بما قرره فى أول كلامه من حسن التكرار حينا ، وقبحه حينا آخر ، فتلك نقطة تحسب له ، وتشهد بفطنته ، وحسن تذوقه ، وإن كنا نلاحظ أنه لم يهتد إلى الأساس الفنى الذى يمكن الاستناد إليه ، أو الاستئناس به فى هذا المجال ، حتى فيما وصفه بأنه تكرار معيب ، كأبيات ابن الزيات التى يقول فيها :

أتعزف أم تقيم على التصابى
فقد كثرت مُناقلة العتاب
إذا ذكر السلُوُّ عن التصابى
نفرت من اسمه نفر الصعاب
وكيف يلام مثلك فى التصابى
وأنت فتى المجانة والشباب ؟!!
سأعزف إن عزفت عن التصابى
إذا ما لاح شيب بالغراب
ألم ترنى عدَلت عن التصابى
فأغرتنى الملامة بالتصابى ؟!!

فقد علق عليها بقوله : «فملأ الدنيا بالتصابى ، على التصابى لعنة الله من أجله فقد يرد به الشعر ، ولا سيما وقد جاء به كله على معنى واحد من الوزن ، لم يغْذُ به عروض البيت» ؛ فما يستفاد من هذا التعليق أن إكثار الشاعر من ترديد كلمة «التصابى» ، بالإضافة إلى وقوعها فى موضع واحد فى كل الأبيات هما السبب فى استهجان التكرار ، والحكم عليه بأنه معيب . وأحسب أن هذا التعليل لا يمس النقطة الحساسة فى الموضوع ، وأننا نقترب كثيراً من روح الفن حين نقول إن منشأ ثقل التكرار هنا هو فقدان الكلمة المكررة لأية دلالة شعورية خاصة ، يستجيب لها وجدان المتلقى ، ويتجاوب بها مع إحساس الشاعر ، وسواء بعد ذلك أقل تكرار الكلمة أم كثر ، وإن كان الإكثار يزيد من الإحساس بثقلها وبرودتها .

تبقى قضية تقسيم التكرار إلى تكرار للألفاظ دون المعانى ، وتكرار للمعانى دون الألفاظ ، وتكرار للفظ والمعنى جميعاً ؛ فهو تقسيم عقلى يدل على إيمان ابن رشيق بأن لكل من اللفظ والمعنى كيانه المستقل ، وأنهما لهذا قد يتكرران معا ، وقد يتكرر أحدهما دون الآخر . والحق أن تكرار اللفظ دون المعنى لا يندرج تحت التكرار بمفهومه المتعارف عليه بين علماء اللغة وأهل البلاغة ، والذى أشرنا إليه فى البداية ، وإنما هو ظاهرة أخرى معروفة فى البلاغة العربية تسمى الجناس ، ولا ينبغى الخلط بين الظاهرتين . وعلى أية حال فإن ابن رشيق لم يذكر نموذجا لهذا النوع . أما تكرار المعانى دون الألفاظ فيمثل له بقول امرىء القيس :

فيـالـك من ليـل كـأن نجـومـه
بكـل مُغـار الفتـل شـدت بيـذبـل
كـأن الثـريـا عُلّقت في قصـامهـا
بـأمـراس كتـان إلى صُمّ جنـدل

فـالبيت الأول ، في رأيه ، يغني عن الثـاني ، والثاني يغني عن الأول ، ومعناهما واحد لأن النجوم تشتمل على الثريا ، كما أن «يذبل» يشتمل على صم الجندل ؛ وقوله : شدت مثل قوله : علقت بأمراس كتان .

والذي نميل إليه أن المعنى خاصة في الشعر وما كان على شاكلته من فنون القول ، لا يتكرر بحذافيره دون تكرار اللفظ ، اللهم إلا إذا كان المراد بـالمعنى حينئذ المعنى في أصله المجـرد ، أو الغرض من الكـلام ، فذلـك الذي يصدق عليه أنه يأتي مكرراً ، دون أن يكون اللفظ الدال عليه مكرراً ؛ أما إذا أريد بالمعنى كل ما يحمله الكلام من دلالات معجمية أصلية ، وأخرى هامشية ، ومايشعه من إيحاءات بحكم السياق ، والبنـاء اللغوي للعبـارة ، فلا يمكن أن يتكرر دون تكرار اللفظ الذي يعبر عنه .

وما هو أشد غرابة في كلام ابن رشيق حكمه على تكرار اللفظ والمعنى جميعاً بأنه الخذلان بعينه ؛ فمثل هذا الحكم يجعلنـا نتسـاءل : أليس مـراد ابن رشيق بهـذا اللون من التكرار إعادة ذكر العبارة كاملة في موضع آخر من النص ؟ وإذ كان هذا هو المراد - ويتعين أن يكون مراداً - فكيف يحكم عليه بالخذلان ، وقد ورد كثيراً في القرآن الكريم ، كما ورد في الشعر العربي ؟ ! . صحيح أنه في بعض المواطن غير القرآن الكريم ، ربما لا يؤدي دلالة فنية ، ويكون عبثا على السياق ، لكن ذلك لا يعني دمغه بالخذلان على وجه الإطلاق .

ومع كل هـذا يبقى تناول ابن رشيق - في جملتـه - لأسلوب التكـرار تناولا متميـزا بـين أقـرانـه من النقـاد والبـلاغيين القـدماء . ومن المؤسـف أن علماء البـلاغـة المتأخرين الـذين أتوا بعـده في القرن الخـامس والقرون التالية لم يفيدوا منه شيئاً في دراستهم لهذا الموضوع ، وآثروا السير على درب أبي هلال الذي سبقه بما يزيد على نصف قرن من الزمان ؛ فهذا **الخطيب القزويني** ، أبرز البلاغيين المتأخرين وأوسعهم تـأثيرا في الـدراسات البـلاغية حتى العصر الحديث ، يعد التكرار صورة من صور الإطناب ، كما فعل **أبو هلال** ، ويشير إلى الغرضين اللذين ذكرهما من قبل صراحة أو ضمنا ، ويستشهد بما استشهد به من آيات قرآنية . ثم يضيف غرضين آخرين ، ليسا بذي أهمية كبيرة ؛ أحدهما زيادة التنبيه على ما ينفي التهمة ليكمـل تلقي الكلام بالقبول ، كما في تكرار عبارة « يا قوم » في قوله تعالى : « **وقال الذي آمن ياقوم اتبعون أهدكم سبيل الرشاد . يا قوم إنما هذه الحياة الدنيا متاع وإن الآخرة هي دار القرار** » ، والآخر طول الكلام كما في قوله تعالى « **ثم إن ربك للذين عملوا السوء بجهالة ثم تابوا من بعد ذلك وأصلحوا إن ربك من بعدها لغفور رحيم** » وقوله : « **ثم إن ربـك للذين هاجـروا من بعد مـا فتنوا ثم جـاهدوا وصبروا إن ربك من بعدها لغفور رحيم** »[٥] ، ففي كلتا الآيتين تكررت « إن » مع اسمها ، لطول الفاصل بينها وبين الخبر .

ومع اقتفاء الخطيب لأثر أبي هلال في هذا الأسلوب ، لم يلتفت إلى الشعر ، بل إنه لم يشر إلى البيتين اللذين ذكرهما أبو هلال .

وقد قنع بعض الدارسين المحدثين[٦] بما ذكره **الخطيب القـزويني** ، على حـين أضـاف بعضهم عـدة أغـراض أخـرى[٧] ، وهي **قصد الاستيعـاب** كقـولـك : قـرأت الكتاب باباً باباً ، **والتلذذ بذكر المكرر** كقول مروان بن أبي حفصة :

سقى الله نجـدا والسـلام عـلى نجـد
ويـا حبذا نجـد على القـرب والبعد

وكإظهار التحسر كقول الشاعر يرثي معن بن زائدة :

فيـا قبـر مـعن أنـت أول حفـرة
من الأرض خطت للسماحة مضجعا
ويـا قبـر معن كيف واريت جـوده
وقـد كان منـه البر والبحـر متـرعـا

بيد أن هذه الأغراض ، مع ما سبقها ، لاتعكس - من الوجهة التنظيرية - استخدامات الشعراء المحدثين لأسلوب التكرار بأنماطه الكثيرة ودلالاته المتعددة ، كما سنرى فيما بعد ؛ هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن أسلوب تناولها الذى يتسم بالجمع والتلخيص لايشبع حاسة التذوق لدى القارىء ، بالنسبة لهذا الأسلوب .

إن هناك كثيرا من الآيات القرآنية جاءت بأسلوب التكرار ، على تنوعه ، ولم يحاول البلاغيون ، بعامة ، دراستها ، واستبطان أسرارها ؛ من ذلك مثلا تكرار آيتى : «إن فى ذلك لآية وما كان أكثرهم مؤمنين . وإن ربك لهو العزيز الرحيم» ثمانى مرات فى سورة الشعراء[٨] ؛ وتكرار الآيات الثلاث التالية : «إنى لكم رسول أمين فاتقوا الله وأطيعون وماأسألكم عليه من أجر إن أجرى إلا على رب العالمين» فى السورة نفسها خمس مرات[٩] ؛ وتكرار آيتى : «فكيف كان عذابى ونذر ولقد يسرنا القرآن للذكر فهل من مدكر» متعاقبتين ثلاث مرات فى سورة القمر[١٠] ، والفصل بينهما بآية أخرى فى موضع واحد ، وذلك قوله تعالى : فكيف كان عذابى ونذر إنا أرسلنا عليهم صيحة واحدة فكانوا كهشيم المحتظر ولقد يسرنا القرآن للذكر فهل من مدّكر» . هذا بالإضافة إلى ما يمكن أن نسميه بالتكرار المنقوص ، وهو ذلك النمط من التكرار الذى يعترى العبارة المكررة فيه شىء من التغيير فى بنائها ، أو فى بعض مفرداتها ، كقوله تعالى فى سورة البقرة : «قولوا آمنا بالله وما أنزل إلينا وماأنزل إلى إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وما أوتى موسى وعيسى وما أوتى النبيون من ربهم لانفرق بين أحد منهم ونحن له مسلمون» مع قوله فى سورة آل عمران «قل آمنا بالله وما أنزل علينا وما أنزل على إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وما أوتى موسى وعيسى والنبيون من ربهم لانفرق بين أحد منهم ونحن له مسلمون»[١١] ؛ كذلك قوله تعالى فى سورة غافر : «أو لم يسيروا فى الأرض فينظروا كيف كان عاقبة الذين كانوا من قبلهم كانوا هم أشد منهم قوة وآثارا فى الأرض فأخذهم الله بذنوبهم وما كان لهم من الله من واق» مع قوله بعد ذلك فى السورة نفسها : «أفلم يسيروا فى الأرض فينظروا كيف كان عاقبة الذين من قبلهم كانوا أكثر منهم وأشد قوة وآثارا فى الأرض فما أغنى عنهم ما كانوا يكسبون»[١٢] .

لقد كان حريًا بالبلاغيين أن يتأملوا هذه الآيات وغيرها مما جاء بأسلوب التكرار ، ولا يتسع المقام لذكره ، وأن يستثمروا إشارات السابقين[١٣] ، وينموها ، لكنهم لم يفعلوا . بل إن ولع المتأخرين منهم ، ومن جاراهم من المحدثين ، بالتشقيق والتفريع ، وإسرافهم فى العناية بالجزئيات ، وحرصهم على استيفاء القسمة العقلية ، حال دونهم ودون النظر المنهجى السليم ، وأفضى بهم ، فى كثير من الأحيان إلى بعثرة الظاهرة الواحدة والحديث عنها فى مواطن متفرقة ؛ فهم - على سبيل المثال - فصلوا بين طرفى الجملة ، ومتعلقاتها ، وجعلوا لكل من الأجزاء الثلاثة مبحثا مستقلا ، فيما أسموه «علم المعانى» فهذا مبحث «أحوال المسند إليه» ، وذاك مبحث أحوال المسند» ، وذلك مبحث أحوال متعلقات الفعل» . وفى حديثهم عن الحالات المتقابلة التى تعرض لكل هذه الأجزاء أو لبعضها ، استجابة لدواع وأغراض معينة لم يكتفوا بالحديث عن تلك التى تكمن وراءها أسرار حقيقية ، وتستمد وجودها من نماذج حية فى التراث الأدبى ، وإنما خضعوا للاعتبارات المشار إليها سلفا أو لبعضها . يبدو ذلك بوضوح فى حديثهم عن حالة الذكر التى تعنينا هنا ، سواء للمسند إليه أم للمسند ؛ فلو تأملنا الأمثلة التى ساقوها فى ذكر المسند إليه ، لأدركنا أن بعضها لايحقق الغرض بمجرد الذكر ، بل بتكرار الذكر ، ومؤدى ذلك أن هذه الأمثلة ونظائرها جديرة بأن تعالج ضمن أسلوب التكرار ، من ذلك قوله تعالى : أولئك الذين كفروا بربهم وأولئك الأغلال فى أعناقهم وأولئك أصحاب النارهم فيها خالدون» ، وأبيات عمرو بن كلثوم :

وقد علم القبائل من معد ... إذا قبب بأبطحها بنينا

بأنا المنعمون إذا قدرنا ... وأنا المهلكون إذا أتينا

وأنا المانعون لما أردنا ... وأنا النازلون بحيث شينا

وأنا التاركون لما سخطنا ... وأنا الآخذون لما هوينا

وقول الشاعر :

بـالله يـاظبيـات القـاع قلن لنـا
ليـلاى منكن أم ليـلى من البشـر

والغرض من الآية القرآنية وأبيات عمرو بن كلثوم هو زيادة الإيضاح والتقرير ، والغرض من بيت الشعر الأخير هو التلذذ ؛ وليس خافيا أن إفادة كلا الغرضين يرتبط بتكرار المسند إليه فى كل تلك الأمثلة ، وليس بذكره مرة واحدة .

وإذا سلمنا بذلك فإننى أتقدم خطوة أخرى فأقول إنه باستبعاد الأمثلة السابقة وأشباهها مما يفيد الغرضين السابقين ، من أسلوب الذكر ، لا يبقى منه بعد ذلك شىء يستحق الاهتمام ؛ فكل ما هنالك من أمثلة وأغراض داعية إليها مطبوعة بطابع التكلف والافتعال ، ولا تثبت أمام التحميص الدقيق . وإذا أريد للبحث البلاغى أن تبعث فيه حياة جديدة فلابد أن يتخلص من تلك الزوائد ، ويعود إلى مهاده الحقيقى ، وهو العمل الأدبى . وحتى لا يكون كلامنا عزفا لنغمة معادة مملة ، علينا أن نفند ما قاله البلاغيون هنا بصورة عملية .

فهم يقولون إن من الأغراض الداعية إلى ذكر المسند إليه أن يكون الذكر هو الأصل ولا مقتضى للعدول عنه مثل : هذا أخى ، وذاك صديقى . وهذا شىء عجيب ! لأن كلتا الجملتين تؤدى معنى معينا ، وهذا المعنى لا يستفاد منها إلا بذكر طرفيها معا ، فكيف يكون أداء أصل المعنى غرضا بلاغيا ؟ . إن المسند إليه إذا لم يذكر فى كلتا الجملتين لن يكون الكلام مفيدا ، بل لن يعد كلاما أصلا ، والشأن فى البحث عن الأغراض والدواعى المرجحة لإيثار أسلوب على أسلوب أن يكون حيث يكون الخيار واردا ، فأما حيث يمتنع الخيار فلا مسوغ للحديث عن مثل هذه الأغراض . وقد تنبه بعض الشراح المتأخرين إلى هذه النقطة[١٤] ، لكن ضاع صوتهم فى زحمة الاعتراضات والتأويلات والأخذ والرد ، وظل الوضع على ماهو عليه دون تغيير .

كذلك يذكر البلاغيون من الأغراض المقتضية لذكر المسند إليه ، الاحتياط لضعف التعويل والاعتماد على القرينة ، أى أن حذف المسند إليه فى هذه الحالة ممكن ، لكن القرينة الدالة على المحذوف خفيَّة بعض الشىء ، فيعدل المتكلم عن الحذف إلى الذكر ، على سبيل التحوط لإفهام المراد ، ومن أمثلة ذلك أن تقول : من حضر ؟ ومن سافر ؟ فيقال : الذى حضر زيد ، والذى سافر عمرو - ولا يقال : زيد وعمر ؛ لأن السامع قد يجهل تعيين ذلك من السؤال . ومن البين أن المثال مصنوع ومفصَّل على قد الغرض المشار إليه ، وهكذا الحال فى سائر الأمثلة التى ذكروها لهذا الغرض .

ويصدق التكلف والافتعال أيضا على بقية الأغراض وأمثلتها الموضحة ؛ كالتنبيه على غباوة السامع فى قولك : الذى حضر زيد ، جوابا لمن سأل : من حضر ؟ وكإظهار تعظيم المسند إليه أو إهانته «كما فى بعض الأسامى المحمودة أو المذمومة مثل : أمير المؤمنين حاضر ، والسارق اللئيم حاضر ، فى جواب من سأل عنهما ؛ ومثل التبرك بذكره كقولك لمن سألك : هل الله يرضى هذا ؟ : الله يرضاه[١٥] . فكل هذه الأمثلة روعى فى صياغتها أن تحقق الأغراض المرسومة لها ، بغض النظر عن مدى جريانها على ألسنة المتحدثين بالعربية ، فضلا عن أقلام الأدباء والشعراء ؛ والمنهج القويم فى دراسة الأساليب إنما يكون بالرجوع إليها فى سياقات أدبية حية ، وليس فى أمثلة جافة ، يصطنعها الذهن اصطناعا .

وما قلناه عن ذكر المسند إليه ينطبق كذلك على ذكر المسند ، لأن ما ذكره البلاغيون فى الأخيرة لا يكاد يخرج عما ذكروه فى الأول ، من حيث طبيعة الأغراض الداعية إلى الذكر ؛ ففيها أيضا كون الذكر هو الأصل ، ولاداعى للعدول عنه ، والاحتياط لضعف التعويل على القرينة ، والتعريض بغباوة السامع ، والتعظيم والإهانة . . الخ . بل إن الأمثلة التى استشهدوا بها لبعض الأغراض ، لاتتجاوز أحيانا نموذجا واحدا يتناقله الدارسون جيلا بعد جيل ، أو قالبا نمطيا يملؤه كل دارس بما يراه .

ولا يفوتنا فى هذا المقام أن ننوه بالدراسة العميقة التى قام بها الصديق الدكتور محمد أبو موسى لمباحث علم المعانى ، والتى فطن فيها ، فى أثناء حديثه عن ذكر المسند إليه ، وذكر المسند ،[١٦] إلى تكرار كل منهما فى بعض الأمثلة التى استشهد بها ، فركز حديثه على ذلك التكرار ، وناط به أداء الدلالة المعنية فى السياق ؛ لكنه مع إدراكه

لتلك الحقيقة ، لم يستطع أن يفلت من إسار منهج البلاغيين المتأخرين الذى يقوم على الفصل بين جزئى الجملة ، ومعالجة كل منهما معالجة مستقلة ، ووفقا لهذا المنهج يمكن أن يعتد بذكر الكلمة الواحدة فى السياق الواحد حينا ، وتهمل حينا آخر فيعتد بذكرها حين تكون مسندا إليه ، أو مسندا ؛ أما عدا ذلك فلا أهمية له ، مع أن الدلالة واحدة والسياق متصل ؛ ففى أبيات مالك بن الريب التى استشهد بها فى ذكر المسند إليه ، وهى :

ألا ليت شعرى هل أبيتن ليلة
بجنب الغضا أزجى القلاص النواجيا
فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه
وليت الغضا ماشى الركاب لياليا
لقد كان فى أهل الغضا لو دنا الغضا
مزار ولكن الغضا ليس دانيا

يقتصر تحديد دلالة التكرار على ورود كلمة «الغضا» فى موقع المسند إليه فقط ، وهى أربعة مواضع[١٧] ؛ أما الموضعان اللذان لم تأت فيهما مسندا إليه ، وهما قوله «بجنب الغضا» فى البيت الأول ، وقوله «فى أهل الغضا» فى البيت الأخير ، فلا يدخلان فى الحسبان . ومثل هذه التجزئة يرفضها العقل والذوق معا ، فالدلالة نابعة من تكرار نفس الكلمة أيا كان موقعها فى السياق .

ويسرى هذا الاعتراض أيضا على عدد من النماذج التى استشهد بها فى مبحث ذكر المسند ، والتى تعد من قبيل التكرار كذلك ، مثل قوله تعالى : «فإن مع العسر يسرا إن مع العسر يسرا» ، وقوله : «أفأمن أهل القرى أن يأتيهم بأسنا بياتا وهم نائمون . أو أمن أهل القرى أن يأتيهم بأسنا ضحى وهم يلعبون . أفأمنوا مكر الله فلا يأمن مكر الله إلا القوم الخاسرون» ، وقول ابنة عم للنعمان بن بشير فى رثاء زوجها :

وحدثنى أصحابه أن مالكا
أقام ونادى صحبه برحيل
وحدثنى أصحابه أن مالكا
ضروب بنصل السيف غير نكول

فليس من السائغ نسبة الدلالة المستفادة من التكرار ، فى كل ماسبق ، إلى تكرار المسند ، وإغفال الطرف الآخر للجملة وبقية توابعها التى تكررت هى أيضا مع المسند فى كلا البيتين والأبيات الأخرى التى لم نذكرها .

ولا سبيل إلى السلامة من الوقوع فى تلك المزالق الناجمة عن النظرة الجزئية الانفصالية إلا بمنهج جديد ، يعتمد - بالإضافة إلى ماذكرناه من العودة إلى النص الأدبى - على توحيد المعالجة للظاهرة الأسلوبية الواحدة ؛ ويتحقق ذلك هنا بإلغاء مبحث الذكر برمته[١٨] ، بعد استصفاء ما يعد من نماذجه من قبيل التكرار ، لتتم دراستها تحت هذا الأسلوب ؛ وهكذا تجتمع الأشتات المتماثلة تحت سقف واحد ؛ فبدلا من أن يكون هناك حديث عن التكرار بغير اسمه ، فى مبحثى ذكر المسند إليه ، وذكر المسند ؛ وحديث عنه باسمه ، فى مبحث الإطناب ، يتم الحديث عنه فى مبحث واحد ، وتحت عنوان واحد . ومزية أخرى يحققها هذا المنهج ، وهى أنه يجنبنا عناء البحث عن تحديد موقع الكلمة النحوى فى السياق ، وهل هى ، أولا ، مسند إليه أو مسند ، وهى الخطوة التى يتطلبها منهج البلاغيين ، قبل الحديث عن دلالة تكرارها ، فالمعول عليه حينئذ هوكون الكلمة مكررة أيا كان موقعها النحوى فى السياق .

هذا هو موقف البلاغيين القدامى والمحدثين أيضا من التكرار ، وعلينا أن نعرض لاستخدام الشعراء له قديما وحديثا ، لنرى كيف وظفه هؤلاء الشعراء ، وأفادوا من إمكاناته الغنية .

وفى هذا الصدد يمكن القول بأن التكرار فى الشعر العربى القديم لا ينحصر - كما يفهم من كلام ابن رشيق - فى تكرار الأسماء فحسب ، بل تجاوز الكلمة المفردة إلى الجملة ، وإلى شطر كامل من البيت ، كما سيتضح فيما بعد ؛ وإن كان تكرار الأسماء هو الذى شاع أكثر من غيره . وفى حالة تكرار الإسم لا تكاد تخرج دلالاته عما أشار إليه ابن رشيق ؛ ولا بأس حينئذ أن نبنى على فكرته السابقة ، ونعمقها بشىء من التفصيل والتحليل .

إن تكرار الشاعر لاسم معين فى قصيدته ، سواء كان هذا الاسم علما على شخص أم علما على مكان إنما يعكس

طبيعة علاقته به ؛ فهو تكرار لا يجرى كيفما اتفق ، بل ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه - يبدو ذلك جليا فى أبيات مالك بن الريب السابقة التى يرثى بها نفسه ، حين استشعر دنو أجله ، بعيدا عن ديار قومه ؛ فقد تواطأ على نفسه حينئذ إحساسان طاغيان ، إحساس بالحزن وإحساس بالغربة وكانت تلك البقعة من الأرض التى شهدت مرح طفولته ، وصبوات شبابه ، تمثل فى تلك اللحظة ، مركز الثقل فى إحساسه ، فهو مشدود إليها نفسيا بوعى أو بغير وعى ، فانطلق يردد اسمها على لسانه عدة مرات ، كأنما يحاول بهذا التكرار أن يطفىء لهيب الشوق والحنين فى فؤاده .

وفى إطار تلك الدلالة النفسية العاطفية لهذا التكرار يأتى تكرار الشعراء الغزليين لأسماء حبيباتهم ، لاسيما إذا كان الحب حبا محروما يعز فيه اللقاء ، فينقلب الحرمان حينئذ نارا مشتعلة ، ولا يجد الشاعر مرفأ يلوذ به ، ويأنس إليه سوى اسم حبيبته يردده على لسانه تعويضا له عن هذا الحرمان . والواقع أن هذا شعور كامن فى فطرة الإنسان التى فطر عليها ، فالإنسان ينزع دائما إلى مايحب ، وقلبه يخفق بذكره فى كل خطوة يخطوها ، وكل حركة تصدر عنه وإن لم يع ذلك كل الوعى ، وقد عبر قيس بن الملوح عن هذه الفطرة حين قال :

أحب من الأسماء ما وافق اسمها
أو أشبهه أو كان منه مدانيا

ولا عجب إذن ، إذا جرى اسم حبيبته «ليلى» على لسانه مرات ومرات فى مواطن متعددة من شعره ، فهى ملء مسمعه وبصره وقلبه ، وخيالها لايفارقه ، وطيفها يلازمه فى غدوه ورواحه ، وصحوه ومنامه ، حتى إنه تمثل صورتها فى ظبية بالصحراء ساقها حظها العاثر أن تسقط فى شراك بعض الصائدين ، فاندفع يفك إسارها . فعل ذلك ، وليلى حاضرة فى وجدانه لاتغيب ، وتخايلت الصورتان أمام ناظريه ، ولسانه يفيض بهذه الأبيات :

أيا شبه ليلى لا تراعى ، فإننى
لك اليوم من وحشية لصديق
وياشبه ليلى ، لو تلبثت ساعة
لعل فؤادى من جواه يفيق
تفر وقد أطلقتها من وثاقها
فأنت لليلى - ماحيت - عتيق
فعيناك عيناها وجيدك جيدها
ولكن عظم الساق منك دقيق

وشبيه بدلالة التكرار هنا دلالته فى رثاءالخنساء لأخيها صخر إذ تقول :

فإن صخرا لمولانا وسيدنا
وإن صخرا إذا نشتو لنحار
وإن صخرا لتأتم الهداة به
كأنه علم فى رأسه نار

مع اختلاف الموقفين بطبيعة الحال ، فهذا موقف حزن ورثاء وذاك موقف حب وغزل ، لكن يجمع الموقفين ذلك الارتباط الشعورى العميق بين الشاعر وذات أخرى إلى الحد الذى يبدو وفيه غياب هذه الذات أو فراقها أمرا لايحتمل . . وهكذا تلمح فى تكرار الخنساء لاسم أخيها «صخر» رفضا غير مباشر طوته ، وتشبثا غير واع ببقائه حيا فى عالم الأحياء ، يملؤه بالحركة والنشاط كعهدها به .

وقد يكون تكرار الاسم للدلالة على تحقير صاحبه ، والزراية به ، ووصمه بأقذع ألوان السباب ، كما فعل جرير فى بائيته المشهورة ، التى تسمى «الدامغة» أو «الدماغة» والتى يهجو فيها الراعى النميرى ، ومنها قوله :

فلا صلى الإلّه على نمير
ولاسقيت قبورهم السحابا
ولووُزِنَتْ حلوم بنى نمير
على الميزان ماوزنت ذبابا
فصبرا ياتيوس بنى نمير
فإن الحرب موقدة شهابا

فغض الطرف إنك من نمير
فلا كعبا بلغت ولا كلابا

والقصيدة طويلة ، وقد تكرر فيها إسم « نمير » أكثر من عشرين مرة . وليس لهذا الإسم فى ذاته دلالة وضعية ، يخجل منها من كان علما عليهم ، بيد أن تكراره موصوفا فى كل مرة بأوصاف قبيحة متعددة ، ساعد على ترسيخ الإحساس بضعته وحقارته فى الأذهان ؛ بحيث لا يكاد هذا الإحساس يزايل الإنسان ، وهو يقرأ القصيدة ، أو يسمعها .

لكن إلى جانب تكرار الكلمة المفردة (الاسم) فى الشعر العربى القديم ، بغية بث الدلالات السابقة ، نجد تكرارا لتراكيب لغوية كاملة ، خلافا لما ذهب إليه ابن رشيق . وأبسط صورة تأتى عليها هذه التراكيب هو الجملة ، كما فى قول الخنساء فى رثاء أخيها صخر :

أعينى جودا ولاتجمدا
ألا تبكيان لصخر الندى
ألا تبكيان الجواد الجميل
ألا تبكيان الفتى السيدا

فقد كررت جملة « ألا تبكيان » ثلاث مرات فى البيتين ؛ وهو تكرار ينم عن إلحاح الحزن عليها ، وولهها الشديد لفقد أخيها ، إلى الحد الذى تخاطب فيه عينيها ، آمرة لهما بالبكاء ، بصيغة يمتزج فيها الحث بالزجر .

وقد يصل التركيب اللغوى الذى يكرره الشاعر إلى شطر كامل لبيت من الشعر ، وربما يزيد عن ذلك قليلا . ووظيفة هذا النمط من التكرار كما يبدو من تأمل نماذجه - أن الشاعر يتخذ من العبارة المكررة مرتكزا ، ليبنى عليها فى كل مرة معنى جديدا ، وبذا يصبح التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف ، وشحذ الشعور إلى حد الامتلاء . ومن أبرز النماذج الدالة على ذلك رثاء مهلهل بن ربيعة لأخيه كليب ، فقد كرر فيها قوله « على أن ليس عِدْلا من كليب » مرات كثيرة ، ومن ذلك قوله :

على أن ليس عِدْلا من كليب
إذا طُرِد اليتيم عن الجزور
على أن ليس عدلا من كليب
إذا رَجَف العضاة من الدبور[19]
على أن ليس عدلا من كليب
إذا ماضيم جيران المُجير
على أن ليس عدلا من كليب
إذا خيف المخوف من الثغور
على أن ليس عدلا من كليب
إذا برزت مخبأة الخدور

فمهلهل ينفى ، بالعبارة المكررة فى المصراع الأول من كل بيت ، أى تماثل بين أخيه كليب ، وغيره من رجال الخصم ، ثم يقدم فى الشطر الثانى تصويرا لحالة من الحالات التى ينعدم فيها التكافؤ ، ويصل - فى النهاية - بهذا النسق من التعبير ، إلى مايريد من وصف أخيه بقوة البأس ، ونفاذ الكلمة ، وشهامة الفرسان ؛ وهى أوصاف بقدر ما تحمل من دلائل الفخر وإعلاء الذكر لكليب ، تشف عن عمق الأسى ، وهول الفجيعة ، لدى مهلهل ، بفقده .

ومن هذا النمط من التكرار ما قالته ابنة عم للنعمان بن بشير فى رثاء زوجها ، وقد أوردنا منه بيتين من قبل :

وَحَدَّثَنِى أصحابه أن مالكا
أقام ونادى صحبَه برحيل
وَحَدَّثَنِى أصحابه أن مالكا
ضروب بنصل السيف غير نكول
وَحَدَّثَنِى أصحابه أن مالكا
جواد بما فى الرحل غير بخيل
وَحَدَّثَنِى أصحابه أن مالكا
خفيف على الحُدَّاث غير ثقيل
وَحَدَّثَنِى أصحابه أن مالكا
صروم كماضى الشفرتين صقيل

فقد ارتكزت الشاعرة ، كما فعل مهلهل ، على تكرار

الشطر الأول ، فى الأبيات جميعا لتنطلق منه إلى تعداد مزايا زوجها الراحل ، بما ينطوى عليه ذلك من إحساس نابع باللوعة والحزن .

وثمة نموذج آخر ، بل نماذج متعددة ، لهذا النمط من التكرار فى قصيدة واحدة ، قالتها ليلى الأخيلية فى رثاء توبة ابن الحمير(٢٠) ، ونمسك عن ذكرها ، اكتفاء بما قدمناه .

ومهما يكن فإن استخدام الشعراء القدامى لأسلوب التكرار كان استخداما مبسطا ومحدودا ، سواء فى نمط تركيبه أم فى دلالاته ، لاسيما إذا قسناه بما تم إنجازه على أيدى الشعراء المحدثين ، منذ ظهور جماعة أبولو ، والشعراء المهجريين ثم مدرسة الشعر الجديد بعد ذلك . فالقارىء لشعر جماعة أبولو ، والمهجريين يلمس اعتماد هؤلاء وأولئك ، أو بعضا منهم ، على الأقل ، على هذا الأسلوب فى أشعارهم أكثر من اعتماد الشعراء القدامى عليه ، ويدرك تعدد أساليبه ، وتنوع دلالاته أكثر من ذى قبل ، إلى الحد الذى تقصر دونه كثيرا تنظيرات البلاغيين السابقة ، فضلا عن قصورها الذى أشرنا إليه .

ومن أنماط التكرار التى نراها عند هؤلاء الشعراء نمطان يشبهان النمطين اللذين رأيناهما لدى الشعراء القدامى ؛ وهما تكرار كلمة واحدة ، مرتين أو أكثر ، فى بيت واحد ، أو عدة أبيات متوالية ؛ وتكرار عبارة معينة فى صدر مجموعة متوالية من الأبيات . ولا تخرج الدلالة الأساسية لهذين النمطين من التكرار عند هؤلاء الشعراء عما رأيناه فيما سبق ، من تأكيد المعنى والإلحاح عليه ، مع فارق بسيط هو أن الشاعر قديما كان يتخذ من العبارة المكررة فى الشطر الأول من البيت مرتكزا لإضافة معنى جديد ، يدعم به فكرته الأساسية كما رأينا عند مهلهل ، وابنة عم النعمان بن بشير ؛ على حين أن الشاعر الحديث يكرر العبارة فى صدر البيت أحيانا لينطلق منها إلى تتبع جوانب المعنى الواحد ، واستقصاء مظاهره المتعددة ، كما يراها بعين خياله ؛ ومن النوع الأول تكرار أبى القاسم الشابى فى قصيدته «إرادة الحياة» لكلمتى «الشتاء» و «السحر» عدة مرات ، مضافة كلتاهما فى كل مرة إلى شىء مختلف ، فهو يقول :

يجىء الشتاء ، شتاء الضباب ،
شتاء الثلوج ، شتاء المطر
فينطفىء السحر ، سحر الغصون ،
وسحر الزهور ، وسحر الثمر
وسحر السماء الشجى الوديع ،
وسحر المروج الشهى العطر

ومن النوع الثانى تكرار محمود حسن إسماعيل لعبارة «نسيت» فى قصيدته «نهر النسيان» إذ يقول :

ونسيت الأنسام تنقل فى المرج صلاة الطيور للغدران
ونسيت النجوم ، وهى على الأفق نشيد مبعثر الأوزان
ونسيت الربيع ، وهو نديم الشعر والطير والهوى والأمانى
ونسيت الخريف ، وهو صبا مات فسجته شيبة الأغصان
ونسيت الظلام وهو أسى الأرض وتابوت شجوها الحيران
ونسيت الأكواخ وهى قلوب داميات تلفعت بالدخان
ونسيت القصور وهى قبور ضاحكات البلى من البهتان(٢١)

وإلى جانب هذين النمطين من التكرار استخدام أولئك الشعراء أنماطا أخرى - وإن شئت قلت - نمطا واحدا يتنوع فى داخله ، فسمته الأساسية أن العبارة المكررة فيه لا تأتى تباعا فى أبيات متوالية على نحو ما نرى فى النمط السابق ، بل تتباعد مواقعها ، لكنه تباعد يجرى على نسق ثابت ، لذا يسوغ أن نطلق عليه اسم «التكرار المنتظم» ، أو «تكرار التقسيم» كما تسميه الدكتورة نازك الملائكة ، وفى إطار هذا النمط تتمثل «وحدة التكرار» أحيانا فى بيت كامل من الشعر يتردد مرتين فقط فى مقطوعة قصيرة إحداهما فى بدايتها ، والأخرى فى نهايتها ، وأكثر ما يكون ذلك فى القصائد المكونة من عدد من المقطوعات التى يستقل كل منها بتصوير فكرة أو خاطر ، لكل منها استقلاله الذاتى لكنه فى الوقت نفسه جزء من بناء متكامل ، وفى هذه القصائد تسير المقطوعات جميعا وفق نظام التكرار الثنائى ، مع اختلاف البيت المكرر من مقطوعة إلى مقطوعة . ووظيفة التكرار حينئذ إحكام

الربط بين طرفى المقطوعة الواحدة ، وكلما كانت المقطوعات أشبه بالتنويعات على فكرة واحدة كان ذلك اجود للتكرار ، وأعون على تماسك القصيدة وترابط أجزائها .

ومن النماذج الجيدة لهذا اللون - وقد نوهت بها الدكتورة نازك الملائكة- قصيدة «الطمأنينة» «لميخائيل نعيمه» ؛ فهذه القصيدة تلح على فكرة أساسية هى إحساس الشاعر بالأمان والسكينة والسلام الروحى ، ومن ثم لا يكترث بما من شأنه أن يثير الهلع فى نفسه أيا كان مصدره ، ومهما كانت قوته وجبروته . والشاعر يتعقب - على مدار المقطوعات التى تتألف منها القصيدة - مختلف قوى الطبيعة التى يحس إزاءها الإنسان بالرهبة والخوف ، ليطوق كلا منها بما يعد حصنا له من بطشها ، وبذلك تتكامل المقطوعات جميعا ، وتتضافر على إبراز المعنى الذى ينشده ، هذا فضلا عن الارتباط الوثيق بين البيت المكرر والأبيات الأخرى فى كل مقطوعة على حدة ، ويمكن القول بأن جميع المقطوعات يقوم بناؤها الفنى على عنصر التضاد ، فثمة طرفان متقابلان كلاهما يدافع الآخر ، ويصارعه ، ومن خلال التكرار يلمح الشاعر إلى غلبة أحد الطرفين ، ففى المقطوعة الأولى - مثلا - يتمثل أحد الطرفين المتصارعين فى قوى الطبيعة العاتية من الرياح والمطر والغيوم والرعود ، أما الطرف الآخر فهو بيت سقفه من حديد ، ودعائمه من حجر ، فهو حصن مادى صلب يقوى مجابهة القوى السابقة ، وعلى جنباته تتحطم أخطارها وقد كرر الشاعر البيت الدال على هذا الطرف فى أول المقطوعة وخاتمتها ، موحيا بهذا التكرار ، بمحاصرة عوامل القلق ، وانتصار الأمن على الخوف . . وهكذا جاءت المقطوعة على النحو التالى :

سقف بيتى حديد
ركن بيتى حجر
فاعصفى يارياح
وانتحب ياشجر
واسبحى ياغيوم
واهطلى بالمطر
واقصفى يارعود
لست أخشى خطر
سقف بيتى حديد
ركن بيتى حجر

كذلك تبدأ المقطوعة الثانية وتنتهى بهذا البيت :

من سراجى الضئيل
أستمدُّ البصر

وهو يدل دلالة واضحة على اعتماد الشاعر على نور البصيرة ، وشفافية الوجدان ، ولا عليه بعد ذلك من القوى السلبية لعناصر النور الطبيعية فى الوجود ، فليقبل الليل ، وليحل الظلام ، وليختف الفجر ، وليذهب النهار ، ولتنطفىء النجوم ، فلن يرتاع قلبه ، ولن ترتعد فرائصه ، لأنه يسير فى هدْى من مصادر الضوء العليا آمنا من مخاطر الطريق وعثراته ، وعلى هذا النحو يكون تكرار البيت السابق فى مطلق المقطوعة وخاتمتها أشبه بالسياج الذى يحول دون تأثير قوى الظلام . وهذا هو نص المقطوعة بتمامها :

من سراجى الضئيل
أستمد البصر
كلما الليل جاء
والظلام انتشر
وإذا الفجر مات
والنهار انتحر
فاختفى يانجوم
وانطفىء ياقمر
من سراجى الضئيل
أستمد البصر

ومن ألوان التكرار المنتظم لون آخر تتكرر فيه كلمة أو عبارة معينة فى جميع مقطوعات القصيدة الواحدة ، خلافا للون السابق ، بحيث يمكن وصف وحدة التكرار ، حينئذ ، بأنها «لازمة» ، ومن نماذج هذا اللون تكرار نازك الملائكة لكلمة «غرباء» عقب كل مقطوعة من مقطوعات

قصيدتها التى اتخذت من تلك الكلمة عنوانا لها ، وقد جاء فى مقطوعتها الأولى :

أطفىء الشمعة واتركنا غريبين هنا
نحن جزءان من الليل فما معنى السنا
يسقط الضوء على وهمين فى جفن المساء
يسقط الضوء على بعض شظايا من رجاء
سُمِّيتْ نحن وأدعوها أنا :
مللا . نحن هنا مثل الضياء

ولها قصيدة أخرى بعنوان «الأعداء غرباء»[٢٢] جرت فيها على هذا النسق من التكرار . ولعل قصيدة «الطلاسم» لإيليا أبو ماضى من أبرز نماذج هذا اللون وأكثرها ذيوعا ، ولازمتها المكررة هى عبارة «لست أدرى» .

وبقدر ما تمثل «اللازمة» فى هذا اللون بعامة من ألوان التكرار المنتظم ارتباطا متجددا بالفكرة المركزية التى تدور حولها القصيدة ، أو الإحساس المحورى الذى يستقطبها ، يشعر القارىء أحيانا بالتعسف فى استخدامها ، وأنها - على حد وصف القدماء - نابية فى موضعها مستكرهة فى مكانها ، وكأنما اضطر الشاعر لذلك اضطرارا ، خضوعا لمنهج الأداء الذى التزم به منذ البداية ؛ ومن ثم فإنها لا تمثل ختاما طبيعيا ينسجم مع المقطوعات التى سبقتها ويزيدها غنى ، بل فضولا لاضرورة فنية تستدعيه ، ومن ذلك قول أبى ماضى فى قصيدته السابقة :

أترانى قبلما أصبحت إنسانا سويا
كنت محوا أو محالا ، أم ترانى كنت شيا
ألهذا اللغز حل ؟ أم سيبقى أبديا
لست أدرى .. ولماذا لست أدرى[٢٣]

وكما تأتى «اللازمة» فى خواتيم مقطوعات القصيدة الواحدة ، تأتى أيضا فى مطالعها ، كما فى قصيدة «أغنية الجندول» لعلى محمود طه ، فقد استهل كل مقطوعة من مقطوعاتها السبع[٢٤] ببيت واحد ، هو قوله .

أين من عينى هاتيك المجالى
ياعروس البحر ياحلم الخيال

ولا يختلف الأمر فى هذه الحال عما سبق إلا من حيث إن إيراد اللازمة فى ختام المقطوعة يجعلها بمثابة النقطة التى توضع فى نهاية عبارة مكتوبة تم معناها ، على حين أن إيرادها فى مطلعها يجعلها إيذانا بتفريع جديد لمعنى القصيدة[٢٥] .

وقد يلجأ بعض الشعراء إلى إحداث تغيير يسير فى «اللازمة» من مقطوعة لأخرى ، استجابة لتيار الشعور الذى يسرى فى التجربة الشعرية بالدرجة الأولى ، ويتبع ذلك بالضرورة التخفيف من أثر الإحساس بالرتابة الذى ربما يتسرب إلى نفس المتلقى نتيجة تكرار عبارة واحدة بشكل مطرد طوال القصيدة ، «ونموذج هذا قصيدة محمود حسن إسماعيل «خمر الزوال» ، وهى تبدأ هكذا :

لاتتركينى فى ضلال
بين الحقيقة والخيال
إن شربت على يديك
مع الهوى خمر الزوال

ويرد التكرار فى ختام المقطوعة على النحو التالى :

لاتتركينى زلة فى الأرض تائهة المتابْ
إن شربت على يديك مع الهوى خمر العذاب[٢٦]

وعلى الرغم من هذا التنوع فى استخدام الشعراء المحدثين لأسلوب التكرار ، فإن التطور الكبير حقا فى استخدامه ، واستغلال إمكاناته ، حتى تحول إلى تكنيك فنى من تكنيكات القصيدة الشعرية الحديثة ، كان على أيدى المبرزين من شعراء الشعر الحر ؛ فقد استخدمه هؤلاء على نطاق واسع ، وبأشكال أكثر تنوعا ، ودلالات أغزر وأعمق . وساعدهم على ذلك طبيعة القالب الموسيقى لهذا اللون من الشعر ، وما يتميز به من مرونة ، وتحرر ؛ ويكفى لإدراك أثر هذه الحقيقة أن نشير إلى ما هو معروف فى الشعر العمودى ، من ضرورة تجنب تكرار القافية قبل سبعة أبيات ، فإذا حدث هذا التكرار كان عيبا ، وهو ما يعرف فى عروض الخليل باسم «الإيطاء» ،

لكن الأمر قد تغير فى الشعر الحر ، فقد تحرر من القافية أصلا ، ومن ثم سقط هذا القيد بالتبعية وأصبح لامعنى له ، بل إننا نرى البيت كله ، فى كثير من الأحيان، هو القافية والقافية هى البيت ، وترتب على ذلك جواز وقوع التكرار فى أى مكان من البيت والقصيدة جميعا .

ولا يعنى ما قلناه عن التطور الكبير فى استخدام أسلوب التكرار على أيدى المجيدين من شعراء الشعر الحر ، والثراء العظيم لدلالاته ، توقف هؤلاء الشعراء عن استخدامه فى أداء بعض الدلالات التى استخدمها فيه الشعراء الملتزمون ، فذلك غير مقصود بالطبع ، وإنما تعنى إضافة مزيد من التشكيلات اللغوية والدلالات الفنية لما كان معروفا من قبل . وهكذا نجد فى الشعر الحر بعض أساليب التكرار التى تشابه نظائرها فى الشعر الملتزم ، كذلك الذى يكثف إحساسا معينا ، لأنه يمثل مركز الثقل فى وجدان الشاعر ، سواء أكان هذا الإحساس إحساسا بالحب أم إحساسا بالبغض ، فمن النوع الأول تكرار كلمة «حبيبى» فى قصيدة صلاح عبد الصبور «أغنية حب» إحدى عشرة مرة ، حظى المقطع الأول منها بأوفى نصيب ، إذ وردت فيه وحده سبع مرات ، فهو يقول :

وجه حبيبى خيمة من نور
شعر حبيبى حقل حنطة
خدا حبيبى فلقتا رمان
جيد حبيبى مِقْلَع من الرخام
نهدا حبيبى طائران توأمان أزغبان
حضن حبيبى واحة من الكروم والعطورْ
الكنز والجنة والسلام والأمانْ
قرب حبيبى

إن هذا التكرار يشبه ، إلى حد كبير ، تكرار شعراء الغزل العذرى قديما لأسماء من يحبون ، كما رأينا فى شعر قيس بن الملوح ، مع ملاحظة الاختلاف فى طبيعة التجربة بين الشاعرين .

ويبدو النوع الثانى فى تكرار صلاح عبد الصبور أيضا عبارة «سأقتلك» فى قصيدته إلى جندى غاصب .. «سأقتلك» ، وقد تكررت العبارة ثمانى مرات[٢٧] ، فافتتحها بها فى بيت مستقل ، وختمها بها أيضا لكن فى جزء من بيت ، وهو قوله «من قبل أن تقتلنى سأقتلك» ، «وبين البداية والنهاية تتردد على امتداد القصيدة ست مرات أخرى مقترنة بهذه العبارة الفظة «من قبل أن تغوص فى دمى أغوص فى دمك» للتعبير عن مدى تغلغل الإحساس بالكراهية لذلك الجندى الغاصب الذى استباح حرمة الوطن فى وجدان الشاعر[٢٨] . ولعلنا نقول أيضا إن تكرار هذه العبارة ، بما تحمله من تهديد وإصرار على الانتقام ، يذكرنا بتكرار الحارث بن عُباد قديما لعبارة «قربا مربط النعامة منى» .

فإذا ذهبنا نستجلى الآفاق الجديدة لاستخدام الشعراء المعاصرين لأسلوب التكرار وجدناهم قد انتجعوا أرضا لم تطأها أقدام أسلافهم من الشعراء ، فجاءت أنماط تعبيرهم بكرا طازجا بكل معنى البكارة والطزاجة ؛ من ذلك مثلا استخدامه وسيلة لحكاية صوت أو حركة كما فعل بدر شاكر السياب فى قصيدة «أنشودة المطر» إذ كرر كلمة «مطر» فى ثمانى مقطوعات ، تتابعت فى ست منها ثلاث مرات ، وتتابعت مرتين فى مقطوعتين ، وهى فى كلا الحالين تستقل وحدها بسطر شعرى . وتكرار الكلمة على هذا النحو يحاكى وقع قطرات المطر المتساقطة على الأرض ، وقد نستشف ، إلى جانب ذلك ، دلالة أخرى ، هى الحفاظ على استمرارية توازى الخيوط فى نسيج التجربة الشعرية ، فالمطر له دلالة حسية هيأ لها الشاعر مهادها فى القصيدة ، وله دلالة أخرى رمزية ، هى الخصب ووفرة العطاء ؛ ثم يأتى الخيط الثالث يتوازى مع هذين الخطين ، ويناقضهما فى الوقت نفسه ، ويستمر هذا التوازى من خلال التكرار أما وجه التناقض فيكمن فى المفارقه المحزنة بين تمتع الأفاقين والعملاء بخيرات البلاد فى الوقت الذى يتجرع فيه أبناؤها المخلصون الأوفياء مرارة الحرمان حتى اضطر كثيرون منهم إلى الهجرة والرحيل إلى البلاد المجاورة طلباً للقوت ، والتماساً للرزق :

وينثر الخليج من هباته الكثارْ

على الرمال ، : رغوة الأجاج ، والمحار
وما تبقى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظل يشرب الردى
من لجة الخليج والقرار
وفى العراق ألف أفعى تشرب الرحيق
من زهرة يَرُبُّها الفرات بالندى
وأسمع الصدى
يرن فى الخليج
« مطر .
مطر . .
مطر . . .

ومن هذا القبيل أيضاً تكرار نازك الملائكة لكلمة « الموت » فى قصيدتها « الكوليرا » فقد كررت هذه الكلمة ثلاث مرات متوالية فى كل مقطوعة من مقطوعات القصيدة الأربع ، ومن ذلك مثلا ، قولها فى المقطوعة الأولى :

فى كل مكان روح تصرخ فى الظلماتْ
فى كل مكان يبكى صوْت
هذا ما قد مزقه الموتْ
الموتُ . الموتُ الموت

فتكرار كلمة «الموت» على هذا النمط فى المقطوعة السابقة ، وفى سائر المقطوعات التالية ، يحاكى وقع سنابك الخيل ، وهى تجر عربات نقل الموتى من ضحايا وباء الكوليرا الذى اجتاح الريف المصرى فى أواخر الأربعينيات[٢٩] فضلا عن دلالته على تزايد أعداد الضحايا ، وطغيان أنباء الموت وفواجعه على كل مظاهر الحياة فى ربوع البلاد .

ويقدم الشاعر يوسف الخال صورة حية لتلاشى صدى الصوت فى غابة مخيفة ، باستخدام أسلوب التكرار أيضاً ، إذ يكرر عبارة «لاباب» كاملة مرتين ، يعقبها ذكرها منقوصة فى المرة الثالثة والأخيرة ، وكأنما أراد الشاعر بهذا أن تكون عبارته ترجيعا لخفوت الصدى وتلاشيه بالتدريج[٣٠] .

الغابة يملأها الرعب
حين يجوع بها ذئب
وأنا المفتاح ولا بابٌ
لا بابٌ
لا . . با . .

وتارة يستخدم التكرار لرسم صورة حسية بإيحاءاتها ودلالاتها الشعورية ، نلمح ذلك فى تصوير أحمد عبد المعطى حجازى لقسوة الحياة فى المدينة :

يا ويله من لم يصادف غير شمسها
غير البناء والسياج ، والبناء والسياجْ

فتكرار كلمتى «البناء والسياج» يرسم أمام عينى القارىء صورة لجدران متراصة وأسوار منيعة ، يتوالى أحدها فى إثر الآخر ، بما يعنيه ذلك من وقوف الحواجز المادية حائلا بين إنسان المدينة والاتصال المباشر بالطبيعة الفطرية النقية ، والانطلاق الحر فى آفاقها الرحيبة ، وبما يعنيه أيضا من تبرم وضيق بقيود المدينة الصارمة ، وماديتها الطاغية ، وجفافها من العواطف الإنسانية الدافئة .

وبالمثل يستغل أدونيس (على أحمد سعيد) أسلوب التكرار لرسم الصورة أيضا ، مستعينا فى ذلك ببعض الأصوات فى الكلمة المكررة ، وذلك فى قوله[٣١] :

أعرف أن حلمها يطول
أعرف أن شعرها يطول
أعرف أن سرها يطول

فكلمة «يطول» بتشكيلها الصوتى المشتمل على حرف مد ، تقتضى طول النفس فى نطقها ، وبتكرارها ثلاث مرات متوالية يرتسم معنى الطول ، ويمثُل فى الذهن .

وإذا كان استخدام أسلوب التكرار لرسم صورة معينة بإيحاءاتها ودلالاتها قد اعتمد فى النماذج التى تقدمت على وحدة التكرار نفسها فإن بعض الشعراء استطاع أن يرسم الصورة ، ويمنحها دلالتها بالاعتماد على موقع العبارة المكررة فى القصيدة ، كما ترى عند محمد ابراهيم أبو سنة فى قصيدته «النبوءة مخبوءة فى الدماء» فقد استهلها بقوله :
[يخاطب مصر]

تنامين بين الرماح
وتحت السيوف
وقلبك معتقل فى النزيف

وفى سياق تصويره بعد ذلك لموقف دعاة الاستسلام للواقع ، والرضا بالقدر المقسوم ، حتى يحين موعد قدوم النصر ، يكرر الشاعر نفس الأبيات ؛ وكأنه يشير من طرف خفى ، بتكرارها فى ذلك المكان بعينه ، إلى أن «الاستكانة للواقع الأليم ، انتظارا لهبوط النصر من السماء ، دون تهيئة الجو المناسب ، والأخذ بالأسباب الصحيحة لتحقيقه ، لن يغير من الأمر شيئا ، وسوف نظل عند نقطة البداية لانجاوزها ، وهو بقاء مصر بين مخالب العدو الشرس ، يستنزف دماءها ، ويجمد حركة الحياة فيها»[٣٢] .

ومن الوظائف الفنية الطريفة التى استخدم لها التكرار فى الشعر الحر اتخاذه أداة لتصوير حالة نفسية دقيقة ، أو مجرى اللاشعور من إنسان مأزوم ، ففى أغلب الأحيان يتعلق وعى الإنسان فى لحظات المحن والأزمات النفسية والعاطفية بكلمة معينة استدعاها وعيه من الماضى ، أو طرقت ذهنه فى التوّ واللحظة ، وكأنما تهبط بعد ذاك إلى اللا شعور ، وتبقى حبيسة فيه فترة من الزمان لتطفو إلى الوعى بين الحين والحين ، ويتردد صداها مسموعا فى الأعماق بمناسبة وبغير مناسبة ، مهما بدا من انصراف الإنسان إلى عمله اليومى ، وانشغال حواسه الظاهرة بأمور الحياة وشئون العيش فيها .

ومن النماذج الشعرية الدالة فى هذا المقام[٣٣] قصيدة نازك الملائكة «الخيط المشدود فى شجرة السرو» فهى تصور لحظة مأساة فى قصة حب ؛ إذ تلقى الحبيب الذى ذهب إلى بيت حبيبته مشتاقا إلى رؤيتها ، يعيش بخياله حلم اللقاء السعيد المرتقب بينه وبينها - نبأ وفاتها فجأة وبلا سابق إنذار ، وبلهجة حاسمة لا تقبل التأويل : «إنها ماتت» . عبارة قصيرة صَكّت سمعه ، وهوت به فى دوامة من الحزن والاضطراب والتشتت ، وتداعى إليها سيل من الخواطر السوداء ، والصور الخيالية المقبضة ، وجرى تيار الشعور حاملا هذه وتلك ، واستطاعت الشاعرة أن تتمثل الموقف بطاقتها الفنية المبدعة وأن تترجمه فى قصيدتها سالفة الذكر ، وحسبنا أن نقتبس منها المقطع التالى ليوضح ما قدمناه :

«إنها ماتت» صدى يهمسه الصوت مليا
وهُتاف رددته الظلماتُ
ورونه شجرات السَّرْو فى صوت عميق
«إنها ماتت» وهذا ما تقولُ العاصفاتُ
«إنها ماتت» صدى يصرخ فى النجم السحيقِ
وتكاد الآن أن تسمعه خلف العروقِ

ونرى أسلوب التكرار موظفا هذه الوظيفة السيكلوجية لدى بدر شاكر السياب أيضا فى قصيدة له بعنوان «نهاية» حيث بنى المقطع الثانى منها على عبارة تحمل معنى التضحية الكاملة والوفاء النادر ، يبدو أن فتاة أحبها ، ناجته بها فى ساعة من ساعات انتشائها بالحب واستسلامها لخدره اللذيذ ثم تغير بها العهد ، وقطعت علاقاتها به . وهذه العبارة هى : «سأهواك حتى تجف الأدمع فى عينى وتنهار أضلعى الواهية . .»[٣٤] . إلا أن استخدام السياب للتكرار هنا يختلف عن استخدام نازك الملائكة له فى قصيدتها المشار إليها من قبل ، فمنهجه أكثر حداثة وأقرب إلى منهج كتاب القصة الحديثة الذين يعتمدون على تيار الوعى فى بناء قصصهم ، وأبرز ما يميز هذا التكنيك أن السياق اللغوى فيه لا يكتمل بل ينقطع ، وتعترضه فكرة من هنا ، وخاطر من هناك بطريق التداعى الحر الذى يفلت من رقابة الوعى وتوجيهه ، وقد صنع السياب شيئاً قريباً من ذلك[٣٥] ، وإن كان من الملاحظ أن الصور التى قطع بها السياق تكثف إحساسا واحداً هو الشعور بالإحباط والخيبة ، والسخرية اللاذعة من نفسه . التكرار هنا ، إذن ، لا تتم فيه إعادة العبارة المعنية برمتها ، بل يعيد الشاعر بعضها فقط ، وقد يتكرر هذا البعض عدة مرات «سأهواك حتى . . .» ، وقد يطول قليلا فيصبح «سأهواك حتى سأهوى» أو «سأهواك حتى . . سـ . . .» ، وقد يقصر فيصير «سأهواك» أو «سأهوا . . .» فقط ، وهكذا تتأرجح الكلمات فى وعى الشاعر بين الظهور والاختفاء ، تأرجحاً غير منتظم ، وليس له نسق ثابت من

البداية إلى النهاية ، وكأن هذا الوعى ما إن يثوب إلى الماضى ، مصغيا إلى صوت الحبيبة ، وهو يردد العهد الذى قطعته له على نفسها من قبل حتى يسارع الواقع البغيض ليزاحمه ويقطع عليه الطريق ، ويلقى إليه بخاطر مختلف ، أو صورة مغايرة ، فينقطع الصوت عند النقطة التى كان قد بلغها من العبارة سواء فى نهاية الجملة أم فى منتصفها ، وتبدأ الدورة من جديد ، فيتم الاستدعاء ، وتحدث المقاطعة .

«سأهواك حتى . . » نداء بعيد
تلاشت ؛ على قهقهات الزمان
بقاياه . فى ظلمة . . فى مكان ،
وظل الصدى فى خيالى يعيد :
«سأهواك حتى سأهوى» نواح
كما أعولت فى الظلام الرياح ،
«سأهواك حتى . . سـ . . » يا للصدى
أصيخى إلى الساعة النائية :
«سأهواك حتى . . » بقايا رنين
تُحدِّين دقاتها العاتية ،
تُحدِّين حتى الغدا ،
«سأهواك» ما أكذب العاشقين !
«سأهوا . . » - نعم . . تصدقين .

ويعد تكرار مقدمات القصائد فى خواتيمها سمة بارزة فى الشعر الحر ، ومن أكثر ألوان التكرار شيوعا فيه ، ولعل أدنى وظائف هذا النمط أنه يعمل على ترابط القصيدة الجديدة وتماسك بنائها من الناحية الشكلية ، على الأقل ؛ فهو تعويض لا - إلى حد ما - عن وحدة الوزن والقافية التى تمثل عنصر ربط مادى بين أبيات القصيدة التقليدية . ولسنا بحاجة إلى تأكيد القول بضرورة وقوع هذا التكرار فى موقعه ، ولا يكون بمثابة قشة واهية يتعلق بها الشاعر ، حين تخور قواه ، وينبهر منه النفس ، فتلك قاعدة أساسية لكل ألوان التكرار .

ونستطيع أن نرصد نموذجين أساسيين لهذا النوع ، أحدهما تكرار سطر شعرى أو عدة أسطر من مقدمة القصيدة فى خاتمتها بنفس الترتيب ودون أدنى تغيير ، وما أشبه ذلك بالسيمفونية التى يبلؤها الموسيقار بلحن معين ، ثم تتنوع الألحان وتتناغم بعد ذلك ، ليأتى لحن الختام عودا على بدء . نرى ذلك فى قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى «قصة الأميرة والفتى الذى يكلم المساء» وهى قصيدة رمزية تصور التناقض الكامن فى موقف نفر من الناس يتزينون بشعارات براقة ، ويتغنون بها ، ويملأون المجالس بالدعوة إليها ، لكن سلوكهم العملى ينطوى على إنكار تام لها ، ورفض لتطبيقها . فالأميرة هنا رمز لثنائية مرفوضة ، فهى تفيض حزنا وألما لعوز المحرومين وشقاء البائسين :

«قلبى على طفل بجانب الجدارْ
لا يملك الرغيف !»

لكن ذلك يظل فى منطقة الرثاء بالكلام ، أما الواقع فشىء مغاير تماما ، فما أن أقبل عليها فتى فقير ساذج أغراه حلاوة منطقها ، وأبدى رغبته فى الزواج منها حتى رفضته ، وأعلنت أنها تطلب أميرا من طبقتها ، فالحس الطبقى يتغلغل فى كيانها ، ويملأ يقينها مهما تظاهرت بغير ذلك . ومما جاء فى مقدمة القصيدة :

أعرفها وأعرفه
تلك التى مضت ، ولم تقل له الوداع ، لم تشأ
وذلك الذى على إبائه اتكأ
يجاهد الحنين يوقفه
كان الحنين يجرفه

وقد أعاد الشاعر هذه السطور نفسها فى خاتمة القصيدة ، وهو تكرار لا يخلو من دلالة غير الدلالة العامة التى أشرنا إليها من قبل ، وهى الربط بين أجزاء القصيدة ؛ فهى فى هذا الموقع تعد تعليقا على الموقف الذى سبقها والمتضمن رفض الأميرة مطلب الفتى :

يا سيدى أنا بحاجة إلى أمير
إلى أمير ! » ،
وانسد فى السكون باب !!

وهو تعليق يشى بافتضاح موقف هؤلاء المتقنعين بشعارات لا يؤمنون بها . وقد يقوم الشاعر ، فى هذا

اللون ، بإحداث تغيير طفيف فى كلمات الختام ، وهو تغيير له دلالته الفنية . بالطبع أو نابع من التجربة نفسها ، وليس مجرد تلاعب بالكلمات ، فمثلا يقول السياب فى مقدمة قصيدته «فى القرية الظلماء» :

الكوكب الوسنان يطفىء ناره خلف التلال ،
والجدول الهدار يسبره الظلام
إلا وميضا لا يزال
يطفو ويرسب . . مثل عين لا تنام ،
ألقى به النجم البعيد
يا قلب . . مالك ، لست تهدأ ساعة ؟ ماذا تريد ؟

وقد عاد الشاعر فذكر تلك الأبيات نفسها فى خاتمة القصيدة ، لكنه أجرى تغييرا بسيطا فى بعض كلماته ، وتحول من الاستفهام والسؤال إلى التقرير ، إذ يقول :

يا قلب ؛ مالك فى اكتئاب لست تعرف ما تريد

ولهذا التحول فى الأسلوب بين البداية والنهاية دلالته التى لا تخفى ؛ فالاستفهام يتناسب مع نقطة البداية لأى موقف ، وإثارته حينئذ تدفع إلى التفكير والبحث وتلمس الجواب ، وقد يتم العثور على جواب أو لا يتم ، ومن ثم يكون أسلوب التقرير - إيجابا أو سلبا - متسقا مع النهاية ، إذ هو بمنزلة الجواب عن ذلك الاستفهام . فالسياب ، إذن ، بعد أن جاب أقطار نفسه ، وفتش فى حناياها ، واستبطن دخائلها لاستكشاف بواعث قلقه ، وعوامل اضطرابه وهمه ، ارتد فى النهايه خائبا حسيرا مقرا بإخفاقه وعجزه عن الوصول إلى شىء .

ونلمح مثل هذا النهج لدى محمد ابراهيم أبو سنه ، وإن يكن بغير الاستفهام ؛ ذلك أنه كرر عددا من سطور مقدمة قصيدته «المغنى وتفاح الأمير» فى خاتمتها ، والتغيير هنا بإضافة سطر شعرى قصير ، لكنها إضافة تحمل دلالة ، ويزيد بها التلاحم بين البداية والنهاية ، وهذه هى الأبيات التى تكررت فى الموضعين :

لا تخبروا الشجر
بأنها مذبوحة تنام فى النهر
ثديان أبيضان فى المياه
فواحد يدر باللبن
وواحد ينوح فى دماه
لا تخبروا الشجر

أما السطر الذى أضافه الشاعر بعد ذلك فى الختام فهو قوله :

فسوف يذبل الشجر

وبهذه الإضافة أماط اللثام عن سر النهى عن أخبار الشجر بمأساة الفتاة التى ذبحت ، وألقيت جثتها فى النهر ، وهو نهى تصدر القصيدة ، وتكرر بعد ذلك مرتين .

النموذج الثانى لتكرار المقدمة فى الخاتمة نموذج يمكن أن نسميه «التكرار المختلط» ، فالشاعر لا يعيد أبيات المقدمة بنصها وترتيبها ، كما رأينا فى النموذج السابق ، وإنما يلعب بها لعبا فنيا - إن جاز التعبير - فيقدم ، ويؤخر ، ويتجاوز عن بعضها ، ويبقى على بعضها كاملا ، على حين يجتزىء بعضها الآخر . وهكذا ، وقد يكون بعض هذه الأبيات قد سبق تكراره فى ثنايا القصيدة . وتقرأ نموذجا واضحا لذلك فى قصيدة «أبى» لصلاح عبد الصبور ، فقد بدأها بقوله :

. . . وأتى نعىُ أبى هذا الصباحْ
نام فى الميدان مشجوج الجبين
حوله الذؤبان تعوى والرياحُ
ورفاق قبلوه خاشعينْ
وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض فى وقع منفر
طرقوا الباب علينا
وأتى نعىُ أبى

كان فجرا موغلا فى وحشته
مطر يهمى ، وبرد ، وضباب
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى

ثم أعاد الشاعر تنظيم بعض هذه السطور ، وأجرى

شيئا من التغيير بالزيادة والنقصان فى بعض كلماتها لتجىء الخاتمة على النحو التالى :

حين غاب لهيب المدفأة
كل شىء يحكى النبأ
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
ورعـــود
كان فجرا موغلا فى وحشته
وأتـى نعـــى أبــى
نام فى الميدان مشجوج الجبين

والتكرار بهذا الشكل يسهم بقوة فى تفجير إحساس ثقيل بالحزن والكآبة ، ذلك الإحساس الذى يخيم على جو التجربة الشعرية ، ويسرى فى كل أجزائها من البداية إلى النهاية .

وهكذا يتخذ التكرار على أيدى شعراء الشعر الحر أنماطا متعددة ، وتزداد دلالاته تنوعا وثراء ، كما تشهد بذلك الأمثلة السابقة . على أن هذه الأمثلة لا تعبر عن كل أنماط التكرار التى استحدثتها قرائح الشعراء المعاصرين ، فهى لا تعدو كونها نماذج فحسب لإبداعهم فى هذا الأسلوب ، ومن المحتمل أن تكون هناك أنماط أخرى لم تحظ بها هذه الدراسة ، كما أن الباب سيظل مفتوحا لاستحداث المزيد .

وغنى عن البيان أن نشير إلى ضيق الثوب الذى فصله البلاغيون قديما ، وعجزه عن احتواء هذا الأسلوب بأشكاله الجديدة ؛ لأنه إذا كان قد عجز عن استيعابه فى صورته البسيطة لدى الشعراء القدامى - باستثناء ما قاله ابن رشيق - فإنه اليوم أشد عجزا عن التعبير عما أنجزه الشعراء فيه ، وقد يدعونا ذلك إلى القول بأن ترديد الدارسين المحدثين اليوم لأفكار البلاغيين المتأخرين حول هذا الأسلوب ، ووقوفهم عندها فقط ، أمر يثير الدهشة بل السخرية ؛ نظرا لتباعد المسافة بين موقف البلاغيين ، بقصوره وجموده ، وإبداع الشعراء المحدثين ، بحركته الدائبة ، وتطوره المستمر ؛ والشأن فى التنظير الواعى أن يلامس الواقع ، وينطلق منه .

د . شفيع السيد

---

(١) انظر تأويل مشكل القرآن ، شرح السيد أحمد صقر ، الطبعة الثانية ١٣٧٣هـ - ١٩٧٣م ص ٢٣٥ - ٢٣٧ .
وقد ذكر ابن قتيبة وجها آخر للتكرار فى هذه السورة . وهو أن القرآن لم يكن ينزل دفعة واحدة ، وإنما كان ينزل مفرقا على حسب الوقائع ، فكأن المشركين لما طلبوا من الرسول أولا أن يعبد آلهتهم ليعبدوا إلهه ، أنزل الله عز وجل قوله «لا أعبد ما تعبدون ولا أنتم عابدون ما أعبد» ، ثم غبروا مدة من الزمان وجاءوه فقالوا له : «اعبد بعض آلهتنا يوما أو شهرا أو حولا ، ونعبد إلهك يوما أو شهرا أو حولا ، فأنزل الله تعالى : «ولا أنا عابد ما عبدتم ولا أنتم عابدون ما أعبد»أى إن كنتم لا تعبدون إلهى إلا بهذا الشرط فإنكم لا تعبدونه أبدا .

انظر ص ٢٣٨ ، وانظر كذلك أمالى المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، الطبعة الثانية ، القسم الأول صـ ١٢٠ - ١٢٢

(٢) انظر تأويل مشكل القرآن ، ص ٢٣٩ .

(٣) انظر الصناعتين ، تحقيق على محمد البجاوى ، ومحمد أبو الفضل ابراهيم ، ص ١٩٩ وما بعدها .

(٤) انظر العمدة ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، ح ٢ ص ٧٣ - ٧٨ .

(٥) انظر بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح ، ج ٢ ، الطبعة الثامنة ، ١٣٦ ، ١٣٧ .

(٦) انظر أحمد مصطفى المراغى ، علوم البلاغة ، الطبعة الثالثة ، ص ١٩٨ - ١٩٩ ، ويلاحظ أنه أورد الشطرين اللذين ذكرهما أبو هلال المهلهل والحارث بن عباد .

(٧) انظر السيد احمد الهاشمى ، جواهر البلاغة ، الطبعة الثانية عشرة ، ٢٢٩ - ٢٣٠ ، والدكتور درويش الجندى ، علم المعانى ، ص ١٧٨ ، ١٧٩ ، وإن كان أولهما قد أضاف ثلاثة أغراض ، يبدو أحدها متكلفا ، ويتدرج الآخران - عند التأمل - فى الأغراض المشار إليها .

(٨) الأبيات : ٨ - ٩ ، ٦٧ - ٦٨ ، ١٠٣ - ١٠٤ ، ١٢١ - ١٢٢ ، ١٣٩ - ١٤٠ ، ١٥٨ - ١٥٩ ، ١٧٤ - ١٧٥ ، ١٩٠ - ١٩١ .

(٩) الأبيات : ١٠٧ - ١٠٨ - ١٠٩ ، ١٢٥ - ١٢٦ - ١٢٧ ، ١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ ، ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤ ، ١٧٨ - ١٧٩ - ١٨٠ .

(١٠) الأبيات : ١٦ - ١٧ ، ٢١ - ٢٢ ، ٣٩ - ٤٠

(١١) آية ١٣٦ فى البقرة ، وآية ٨٤ فى آل عمران

(١٢) الآيتان : ٢١ ، ٨٢ .

(١٣) حاول تاج القراء محمود بن حمزة بن نصر الكرمانى - الذى يرجح أنه عاش فى أواخر القرن الخامس الهجرى وأوائل السادس - معالجة هذا الموضوع ، فى كتاب أسماه «البرهان فى توجيه متشابه القرآن لما فيه من الحجة والبيان» ، وقد حققه الأستاذ عبد القادر أحمد عطا ، ونشره فى عام ١٩٧٧ (دار الاعتصام) بعنوان آخر ، رأى أنه أدل على موضوعه ، وهو «أسرار التكرار فى القرآن» ومما قاله الكرمانى فى مقدمته أنه يذكر فيه الآيات المتشابهات التى تكررت فى القرآن وألفاظها متفقة ، ولكن وقع فى بعضها زيادة أو نقصان ، أو تقديم أو تأخير ، أو إبدال حرف مكان حرف ، أو غير ذلك مما يوجب اختلافا بين الآيتين أو الآيات التى تكررت من غير زيادة ولا نقصان ، ويبين السبب فى تكرارها ، والداعى إلى استخدام ذلك فيها دون الآية الأخرى ، وهل كان ما فى هذه السورة يصلح مكان ما فى السورة التى تشاكلها . . . غير أن ما قدمه الكرمانى فعلا فى ذلك الكتاب لا يعدو أن يكون لمحات سريعة ، فضلا عن أنه لا يعالج الموضوع فى أغلب الأحيان بالرؤية الفنية التى تنشدها .

(١٤) انظر عبد المتعال الصعيدى ، بغية الإيضاح ، ج١ ، ط٦ ، ص ٧٨ هامش ١ .

(١٥) انظر عبد المتعال الصعيدى ، السابق ص ٧٨ ، ٧٩ ؛ ومن الأغراض التى أشار البلاغيون إليها ، التسجيل على السامع حتى لا يتأتى له الإنكار ، كقول الفرزدق فى على بن الحسين رضى الله عنهما :

هـذا ابن خـير عبـاد الله كـلهم
هـذا التقى النقى الطاهـر العلم

ولا نعرف كيفية تحقيق الغرض المذكور فى هذا البيت ، فللشاعر أن يقول ما يشاء ، دون أن يكون أحد ملزما بما يقول !!

(١٦) انظر الدكتور محمد ابو موسى ، خصائص التراكيب ، الطبعة الثانية ، ص ١٣٦ وما بعدها ، وص ٢٣٠ ومابعدها .

(١٧) هى كونها اسم «ليت» مرتين ، وفاعل الفعل «دنا» ، واسما ل «لكنّ» .

(١٨) لعل مما يعزز رأينا هذا عدم تعرض الإمام عبد القاهر الجرجانى له فى أى من كتابيه «دلائل الإعجاز» و «أسرار البلاغة» ، وهو الذى بلغ البحث البلاغى على يديه ذروة نضجه واكتماله .

(١٩) العضاه : كل شجر له شوك .

(٢٠) انظر أمالى المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، القسم الأول صـ ١٢٤ وما بعدها .

(٢١) هذا النص منقول من «قضايا الشعر المعاصر» للدكتورة نازك الملائكة ، الطبعة السادسة ، صـ ٢٦٦ .

(٢٢) انظر المجلد الثانى من ديوان نازك الملائكة ، ص ٢٦ .

(٢٣) انظر أيضا الدكتور عبد القادر القط ، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ص ٣٩١ .

(٢٤) استبدل الشاعر بكلمة «عينى» فى المقطوعة الخامسة فقط كلمة «فارسوفيا» .

(٢٥) انظر نازك الملائكة ، السابق صـ٢٨٤ .

(٢٦) نازك الملائكة ، السابق ص ٢٨٥ .

(٢٧) هذا فى الطبعة الأولى للديوان ، أما فى طبعة دار العودة التى صدرت سنه ١٩٧٢ فقد حدث تغيير فى العبارة ، ووضع بدلا منها «أغوص فى دمك» .

(٢٨) الدكتور على عشرى زايد ، «من أصول الحركة الشعرية الجديدة : الناس فى بلادى» ، مجلة «فصول» ، المجلد الثانى ع ١ ، أكتوبر ١٩٨١ .

(٢٩) انظر نازك الملائكة ، السابق صـ٣٥ هامش ١ .

(٣٠) انظر S. Moreh, Modern Arabic Poetry 1800 — 1970 P. 236.

(٣١) OP., P. 223.

(٣٢) «رحلة فى المدن الحجرية» دراسة للمؤلف عن ديوان الشاعر ابراهيم ابو سنه «تأملات فى المدن الحجرية» نشرت بمجلة «إبداع» ع ٨ ، السنة الأولى ، أغسطس ١٩٨٣ .

(٣٣) أطلقت الدكتورة نازك الملائكة على هذا اللون من التكرار اسم «التكرار اللاشعورى» وهو أحد أنواع ثلاثة للتكرار فى رأيها ؛ والنوعان الآخران هما : «التكرار البيانى» ، «وتكرار التقسيم» [انظر قضايا الشعر المعاصر صـ٢٨٠ - ٢٨٧] . ومع تقديرنا الشديد لرأى الدكتورة نازك وحسها الفنى والنقدى ، فإنه يبدو لنا أن هذا التقسيم لا يقوم على اساس واحد ، من الشكل أو الوظيفة والدلالة ، بل خلط بينها ، فالنوعان الأول والثالث تنبع التسمية فيهما من دلالة التكرار ووظيفته ، على حين أن تسمية النوع الثانى ترتكز على الجانب الشكلى لأسلوب التكرار ؛ لذا آثرنا عدم اللجوء إلى عملية التقسيم من البداية ، اكتفاء بتوصيف كل نمط عرضنا له من هذا الأسلوب وبيان دلالته الفنية فى السياق .

(٣٤) سجل الشاعر هذه الكلمة تحت عنوان القصيدة المذكورة ، واضعا إياها بين علامتى تنصيص ، وذيلها بكلمة «هى» .

(٣٥) قارن ذلك بما قالته الدكتورة نازك الملائكة ، السابق صـ٢٨٧ - ٢٨٩ .

"القرين - لا أحد"

شقاقات الذات.. ومفارقات العالم

حسين حمودة

١

لا أظن العين المتفحّصة ، بل ولا حتى العابرة ، يمكن أن تعشى عن ذلك الخيط الممتدّ بين قصتي سليمان فياض « القرين » و « لا أحد » . فكلتاهما تحاول أن تلتقط ، وتجسد ، ذلك التوتر القائم في العلاقة الخاصة بين الذات والعالم ، وبين الذات ونفسها ، وكلتاهما تنبع من راوٍ محدد بعينه ، وكلتاهما - أيضاً - تبدأ من لحظة صباحية خاصة في حياة هذا الراوي ، ثم تتسلسل وتتعاقب ، تعاقباً عكسياً ، فتسترجع تفاصيل ماضي الراوي هذا ، وتحاول أن تستكشف ، وتكشف ، أبعاد اللحظة المتوترة القائمة بينه وبين العالم أو بينه وبين نفسه : كيف تشكلت هذه اللحظة المشحونة ، كيف تراكمت - خفية - وكيف انفجرت - فجأة - في هذا الصباح الحاسم المتميز ، الشبيه بدرجة غليان السوائل .

○

ولعل الترتيب المنطقي ، ولماذا لا أقول : والفني ، للقصتين يضع الثانية مكان الأولى ، فاللحظة الصباحية البادئة في الثانية (لا أحد) تبدأ وتمتد بإزاء راويها ، المدرس المصري الذي يعمل بإحدى قرى السعودية ، ويحاول أن يحصل على ما يمكنه من تكوين بيت يعيش فيه وخطيبته التي تراسله من مصر ، كما يحاول أن يتحقق ككاتب قصة بادىء . أما اللحظة الصباحية في القصة الأولى (القرين) فتبدأ وتتنامى إزاء الراوي وقد تزوج ، وثمة إشارات تومىء إلى أنه قد تحقّق ككاتب ، فضلاً عن إشارات أخرى إلى قرى (الطائف) في زمن ماض بعيد . ومن ناحية أخرى فإن (لا أحد) لا تكاد تخرج عن رصد الصدوع القائمة بين راويها وبين العالم الخارجي ، بينما تتناول (القرين) انشطارات الراوي الداخلية بعدما حاول ، بطريقة ما ، رأب وترميم صدوعه مع هذا العالم الخارجي..

٢

« لا أحد » ، كما هو واضح من عنوانها ، هي محاولة اصطناع عالم خاص منفصل عن « الآخرين » ، محاولة العودة إلى الخلق الأول ، إلى « آدم » الأول الذي لم يعثر على حوائه بعد .

و « لا أحد » ، كما يفصح متن القصة ، هي رحلة انسلاخ راويها ، المحدد والمعين ، عن العالم المحيط به . رحلة الانسلاخ هذه تبدأ من شرخ قائم بين الذات والعالم يحول دون اندماجها وذوبانها فيه . راوي القصة الذي يحاول أن يلتمس إنسانيته ، من خلال الفن وخلاله ، في واقع لا يقرّ إلا بقوانين البيع والشراء ، كان قد ارتضى

* « القرين - لا أحد » . قصتان ، سليمان فياض . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة - ١٩٨٢ .

الامتثال الظاهرى لما تفرضه مواضعات هذا الواقع ، وإن ظل داخله (**يبكى بكل الجوارح**) - ولكن توتره ، بين الامتثال والبكاء ، بحيلة فنية ما ، يغادر مستوى الداخل الباكى بكل الجوارح ويصبح الحقيقة الأولى ، الخارجية الملموسة . فمنذ اللحظة الصباحية تلك ، منذ درجة الغليان ، يكتشف الراوى أنه أصبح وحيداً فى قرية ليس فيها كائن حى واحد . لقد تحقق له ما كان يظن أنه خلاصه ، ولكن هل هذا - حقاً - يمكن أن يحقق له الخلاص ؟ .

تجيب القصة بالنفى . إن الراوى الذى أذهلته سعادة ومفاجأة الاكتشاف ، وأوقعته فى وهم أنه قد صار حراً حرية كوكب جوال ، خارج كل مدار ووراء كل قوانين الجاذبية : (**لا أحد . إذن أنا حرّ . حر . عار من الماضى والمستقبل . حر كما لم يحلم أحد بالحرية . لا أحد**) فيخرج عارياً - من ملابسه ، كما خرج إلى الحياة للمرة الأولى - ويجوب طرقات القرية (**لو ظهر أحد فجأة . لن أتراجع . سأعرّيه معى**) ، **لو ظهر اثنان سأهرب ، وأنكر**) . . سرعان ما يستنفد ذهول الاكتشاف ووهم التحرر (**عدوت فى القرية فرحاً ، أرقص ، وأزعق . حتى سئمت**) .

بل إنه أيضا ، فى غمرة ذهوله ووهمه هذين ، يُفاجَأ بأن كل أطراف الواقع الخارجى الذى اختفى فى لحظة ، تعود وتفرض حصارها عليه من جديد . فمن البديهى أن (**المكان يثير الذكرى**) . وهو ، فى تجواله بجنبات القرية يرى كل أحيائها ، الذين غادروها ، يخرجون إليه ويلاحقونه فى هذه الجنبات : فى أرض المقبرة ، (**هنا ، أو هناك فى مكان ما ، وسط حفرة ، وجدوا زوجة طبيب من بلادى ، ملقاه كميتة . . فخذاها ينزفان** وداخل المدرسة (**هنا وقف مفتّشى ، بعد قدومى بأيام ، أخذ منى الدرس ، وأخذ يشرح ، مُعَلِّماً إياى قبل تلاميذى**) وفى الشارع (**هنا ، فى هذا المنعطف ، التقيت بالحضارمة الثلاثة**) الذين كانوا قد اعتدوا على طفل زميله . . الخ . . الأشياء ، إذن ، تستدعى عالماً حيا بأكمله ، يحاصره أو يعيد حصاره من جديد ، ويجبره على العودة إلى أَسْر قديم ، يبدو وكأنه لا فكاك منه ، على الإطلاق .

وفى إعادة الحصار من جديد ، نراه هذا الحالم بالتحرر من علاقات المكان والزمان ، مثقلاً بكل تناقضات وشروخ المكان والزمان ، وواقعاً فى دوّامة التيارات المتصادمة جميعاً ، وفى بؤرة إعصارها . وفى عملية الكشف عن لا جدوى حلمه بالتحرر تتبدى كل وجوه التناقض داخل هذا الحالم ، كما تتبدى كل ضروب المفارقة بينه وبين الواقع الخارجى - كذلك تتبدى ، أيضا ، وجوه وضروب المفارقة والتناقض التى تثقل هذا الواقع الخارجى .

هذا الواقع الخارجى ، الموضوعى ، رهين زمان ومكان بعينهما ، الصحراوى النائى ، المحمّل بإرث متراكب من علاقات آتية من عصور سحيقة القدام - يكاد يكون هو الحقيقة الوحيدة فى هذا العالم ، الضاغطة والأزلية والخانقة . فى هذا العالم ، فى سوقه ، تتجاور البضائع التى تكاد كل واحدة منها تنمّ عن فترة تاريخية مختلفة عن الفترة التى تنمّ الأخرى عنها . فمع البضائع الحديثة ، حيث كل شىء (يأتى فى علب) ، هناك (**السجاجيد والمفارش والغنم والجمال ، وتلك الصفقات السرية والخفية . عن الجوارى والعبيد**) .

ومن جفاف هذا العالم ، وحرّه وترابه ، تُثار ذكريات عن نهر يتدفق فى بلاد أصبحت ، الآن ، بعيدة . وذكريات عن أحلام كانت تغزوها وتفتح آفاقها الكتب . إن هذا الحالم يخوض تجربة المقارنات التى لا تسلمه إلا إلى الأسى (**لاحظت القرية لأول مرة : بيوتها . غرفها ، كبيوت الزيارة فى مقابر المدن والقرى فى بلادى**) . وأحيانا لا يستطيع أن يمنع نفسه من السقوط ، كذرة تائهة وضائعة ، فى قلب الكون الكبير (**أودية الجبال وذراها التى ترى جيداً ، شاهد على الأزل . . الأرض تدور تائهة فى الفضاء . والقمر يدور . والشمس . والكواكب والنجوم . ما جدوى أن يوجد الإنسان ، أن يصنع أى شىء ، أن يحيا ، أن يفرح ، أن يحزن ، أن يفكر . . ها هو العدم . . وأنت ، ولا أحد**) : وهذا العدم ، القادم من ، ومنذ « سفر الجامعة » التوراتى القديم ، يجعله فى أحيان ثالثة يكاد ينفجر بالسؤال الذى ينسف كل ما اكتسبه من بديهيات . فى لحظة واحدة يرى نفسه (يحدث نفسه : **هل تصدق حقاً أن الأرض كروية ، والصواريخ تخترق الفضاء إلى القمر ؟**) .

ومع ذلك ، فهذا الواقع الموضوعى ، رهين زمان ومكان بعينهما ، بضغطه الخانق هذا ، ليس إلا قشرة صلدة ، تخفى وراءها براكين أكبر ، لا تكف عن الفوران ، ولا تشى - على الإطلاق - بما يعتمل تحتها وفى جوفها . إن المستوى المرئى من هذا الواقع ، القوانين والشرائع والمدْرسة والمدرسين والأمير والقاضى . . الخ ليس إلا عنواناً خادعاً لعالم آخر حافل بالعنف والفوضى والجرائم الجنسية ، والمؤامرات التى لا تتوقف . من مجالس الناس فى هذا العالم (**تفوح أبداً روائح المؤامرة والتدبير ، وتتكشف عزلة خانقة ، يصبح فيها « الآخر » مجرد شىء ، كالجدار ، وإبريق القهوة ، والسجادة الشرقية ، والوسائد المصطفة خلف الظهور . والحذر والشك يطلاّن من ثقوب العيون**) . . حقاً إن (**أهل الشريعة يعلمون عن الآخرة أكثر مما يعلمون عن الدنيا**) ، ولكن الناس ، هنا ، يعيشون دنياهم فحسب .

هذا الراوى الحالم لا يفقد صوابه بصدمة اكتشاف الهوّة بين قشرة العالم وبين جوفه المفارق . لقد رأى ، منذ البداية ، أنه أصبح واقعاً فى قلب هذه الحياة التى تعيش قَبَليّتها بمظهر عصرى ، وأن « روح » هذا المكان صحراوية لا تزال ، لقد رأى أيضاً أن (**العيون كعيون القطط الأليفة مليئة بالطمع والجشع ، متلصصة راغبة ، متربصة ، لكنها خائفة مذعورة**) ، ولقد ارتضى منذ البداية أن يمارس قوانين المكان غير المرئية وغير المعلَنة ، أن يصبح ، هو نفسه ، تمثيلاً - كما ينمّ الجزىء عن صخرة - للمفارقة الكبرى بين الداخل المعُاش واللافتة الخادعة : (**فى هذا البيت لم أعرف الصوم . صائماً كنت فقط فى الشارع والمدرسة ، وبين الناس**) . ولكن ، رغم هذه التسويات المبكرة بينه وبين العالم - هل نجا حقاً من سطوة هذا العالم ؟ هل نجح فى تخفيف حدة الشقاق القائم فيما بينهما ؟ .

كيف ينجو ، أو ينجح ، وهو الحالم أبداً بالخروج من هذا العالم وبالتملص من أسره . إنه ، هنا ، واقع بين براثن المكان ، فى إيقاعه ، وتحت سطوته المحيطة . المكان ، هنا ، يصنع زماناً خاصاً ويلغى كل ما عداه من أزمنة ، إن المسافة تنتفى - تقريباً - بين أهل هذا المكان وبين أهل الكهف (**يسبقهم الزمان ويبقون فى أماكنهم**) ، بل تكاد سطوة المكان تنفى ، أيضا ، المسافة بين الحياة نفسها وبين الموت نفسه (**إننى بعد ، هنا ، حى كميت ، متواجد فى مكان بلا زمان**) . إن هذه السطوة لم تحُل فقط دون نجاحه فى تخفيف حدة الشقاق بينه وبين العالم ، بل إنها - كذلك - تزيد من ضغطها ، فتسلمه إلى رؤ ية كل شىء كقبض الريح ، كباطل الأباطيل ، وتجعله يستعيد قولة سعد زغلول الشهيرة : (**لا فائدة**) .

ورغم أن القصة ، منذ مقطعها الأول وبعده ، تتصاعد فى اتجاه حلمه الأوّلى البدائى ، توقه إلى آدم الأول ، آدم الوحيد حيث لا أحد سواه ، فإنه - فى غمرة التصاعد - سيرتدّ إلى توق آخر ، أوّلى وبدائى أيضا ، فيبحث بحث الفرد الأول عن جماعته الأولى . بل بحث الحيوان الضال عن القطيع المختفى . إن هذا التبادل بين التوق إلى التخلص من الجماعة وبين التوق إلى الانتماء إليها هو التعبير عن توق أكبر ، لاندماج حقيقى فى جماعة حقيقية . وعبر هذا التبادل ، وفى عملية متصلة من طرق الأبواب ، ستتردد وتتكرر على لسانه صيغة (**قلت ألجأ**) ، وسوف يكتشف هذا اللاجىء ، فى طَرْقِهِ المتتالى للأبواب ، أنه حتى هذا اللجوء محكوم عليه بقولة سعد زغلول الشهيرة . وفى ظلال اكتشافه المعتم هذا سنرى مشاعره وقد أعيدت صياغتها من جديد ، نتيجة التبادل بين توقين ، فيحاول - مثلاً - أن « **يلجأ** » إلى جاره الدمنهورى الغائب ، الذى كان (**يكرهه من كل قلبه**) بعدما أصبح الآن (**أقرب إليه من أىّ شخص آخر فى هذه البلدة**) ، **وهكذا** .

ولكن هل حقاً نزع الكاتب عنه كل أسلحته ، وتركه عارياً من كل شىء ، ووحيداً من كل أحد ؟ . إن عثوره على حواء ، أو عثورها عليه ، فى نهاية القصة (**التى ربما تذكر بعضنا بنهايات أفلام السينما المصرية فى فترة ما**) ليس إلا عثوراً مؤقتاً ، قد يكون رهين يوم واحد أو يومين ، وسوف يعود الجميع وينهون هذا العثور ، ويفرضون حصارهم من جديد .

إلا أن هذا الحالم ، العارى من كل شىء وكل أحد ، مازال يملك خيطين يربطانه - وهو محاصر هنا - بعالم أكبر وأرحب ، يبدو على البعد عالماً حقيقياً . إنه مازال طامحاً إلى المعرفة ، إلى نفى اغترابه بفعل ما ، فنىّ ، كذلك هناك

حبيته ، خطيبته ، البعيدة التى تنتظره والتى ينتظرها ، ويصرخ إليها ، من هنا : (**من أجلك يا حبيبتى جئت إلى هذه الديار . لولاك وحدك لما جئت إلى هنا . لأجل عينيك الجميلتين وقلبك المحبّ أحتمل عذاب الوحدة والغربة الموحشة**) .

وإذا كنّا قد سلّمنا بأن (**القرين**) تحمل عالماً تاليا لعالم (لا أحد) ، فهل لنا - الآن - أن نتساءل عن مصير هذين الخيطين اللذين يربطان هذا الحالم بعالم آخر يبدو ، على البعد ، إنسانياً ونافياً لأشكال اغترابه فى العالم الخارجى ، المحيط به ؟ .

ترى ، هل سوف يبقى هذان الخيطان بصيغتها النافية للاغتراب ، أم أن الراوى - عن قرب - سيكتشف أنهما أَوْهَى مما كان يتصّور ؟ .

٣

إن (**القرين**) تتناول عالم هذا الراوى وقد تزوج صاحبة (**العينين الجميلتين والقلب المحب**) ، بعد أن لم يعد مرغما على الحياة النائية المعذبة ، وبعد أن أصبح التحقيق عن طريق الفن جزءًا من عالمه . ولكن ، مع هذا ، فاللحظة الصباحية المفاجئة ، مازالت هى نفسها ، التى توقف الراوى ، فجأة ، فى لهاثه اليومى المتكرر ، تباغته وتصدمه ، وتفصح له عن مدى الانشطار القائم فى حياته . وإذا كان انشطاره فى (لا أحد) قائماً بينه وبين جفاف ووطأة عالم خارجى ، فإنه - هنا - ينتقل إلى مستوى داخلى ، بينه وبين نفسه .

على المستوى الشكلى ، وأظن الكاتب معنيا به ، تقع (القرين) ، داخليا ، فى إطار صباح يوم واحد لا تتجاوزه ، وتقع ، خارجيا ، عبرعشرات السنوات من حياة راويها . وتتوزع فى أربعة وعشرين قسماً ، لكل قسم عنوان فرعى يحمل أو يتضمن هيكل الأحداث التى يفصلها القسم ؛ ويمثل بدوره جزءاً من الأحداث (**لعلها نفس الوظيفة فى رواية اميل حبيبى « سعيد أبى النحس المتشائل » ، وفى رواية شتاينبك « تورتيلافلات » - ولعلها ، بطريقة ما ، امتداد للعناوين الفرعية فى طبعات التوراة القديمة ، وتطوير لوظيفة « الكورس » التعليقية والإجمالية فى المسرح الإغريقى**) وكل عنوان يبدأ بكلمة (**كيف**) يعقبها فعل ماض ، فيما عدا القسم التاسع والقسم الأخير فيعقب (**كيف**) فى كل منها فعل حاضر . كما يتضمن كل عنوان كلمة (**القرين**) بصورتها المُعرَّفة أو المُنكَّرة ، فيما عدا القسم السادس عشر - وهو اقتطاع من إحدى رحلات السندباد فى « ألف ليلة وليلة » ، الذى يتحول فيه (**القرين**) إلى (**الشيطان**) أحد مرادفاته .

هذا التقسيم ، القائم على تقطيع السرد المتدفق لضمير المتكلم ، يمثل نوعاً من المطابقة بين هيكل القصة وعالمها . فالسرد الداخلى المتصل يشير ، من البداية ، وكما يشى مفتتح القصة المأخوذ عن يوجين يونسكو ، إلى محاولة الكاتب للمغامرة باكتشاف (**ذلك الخلاء الشاسع الذى فى الداخل**) . أما التقطيع والتقسيم والعناوين الإجمالية فبمثابة مراقبة مدركة وداعية لهذا السّرد . وبيَنما يخضع السرد لمنطق الداخل المنساب والمتدفق الذى لا تحدّه حدود ، فإن التقطيع والتقسيم والعناوين أشبه بمحاولة إقامة حواجز وسدود للسيطرة على ، والتحكم فى ، تلك الشلاّلات البدائية .

ومن السرد المتصل ، ومن عملية تنظيمه ، نرى الراوى فى انقسامه بينه وبين نفسه . نراه ككائن اجتماعى خاضع لمواضعات وأعراف قائمة ، كما نراه فى صورته الإنسانية الأوّلية ، كصياد نزق حادّ الأحاسيس وعفوىّ الأفعال . هذه المسافة بينَ الكائنين المتنازعين فى كائن واحد تكاد تذوب أحياناً ، ولكن يظل التوتر والتأرجح بينهما هو القانون السائد فى أغلب الأحيان .

وفى عملية التداخل بين الراوى وقرينه ، نرى كل محاولات التجاهل ، التى يحاولها الأول فى مواجهة الآخر ، مقضياً عليها بالفشل . مرة أخرى قولة سعد زغلول . إن الرواي يكتشف ، فى يقظته بعد أن كان يحلم فى نومه ، أن شخصاً آخر يحلم له ، شخصاً آخر يرتد إلى بدائية قديمة ، ويجعل منه مجرد (**حيوان ارتدى بيجامة**) . هذا الآخر يزاحمه ويدافعه ويحاصره فلا يجد فكاكاً (**أغفل عنه فإذا به ينبهّنى إلى وجوده ، أنساه تماماً فيصرّ على أن يذكرنى**) . وهذا الآخر لا يكف عن التمرد على كل محاولات الرواي للذوبان فى حياته الاجتماعية المتحضّرة ، وإن لم يخل تحضرها من بعض الكذب (**ألبس له ، وبسببه ، أقنعة** ،

وأرتديها فى ذات الثانية ، وأغيرها قناعاً بعد قناع حسب الظروف ، ثم أفاجأ بها تسقط كلية حين يتمرد علىَّ ويغضب) .

الآخر فى تمرده يهدم كل بديهيات الراوى ويُفْشِل كل محاولاته لإزالة الشقاق مع العالم الخارجى ، بل يشككه فى وجوده ذاته ، وأحياناً يزاحمه فى هذا الوجود ، سواء كان وجوداً حاضراً أو وجوداً مرتداً إلى طفولة بعيدة (**مَنْ الطفل فينا أنا أم هو ؟ . . بل من الآخر فينا بالنسبة للآخر ؟ ومن الغريب منّا عن الآخر ؟ بل من يحيا بحياة الآخر ويموت بموته ؟ . أيّنا الأصل ، وأيّنا الصورة والصدى والظل ؟**) .

فى ظلمات الإبهام الناجم عن هذا التداخل ، ومنه ، تقفز إلى ذهن الراوى مقولة سقراط المنقوشة على معبد « **دلفى** » : (**اعرف نفسك**) ، فيقول : (**فلننفذ أمره**) - وفى عملية مضنية قائمة على الامتثال لأمر ، أو نصيحة ، سقراط ، ومرتبطة بمحاولة من الراوى لوضع حد لانقسامه الذى يتم أمام عينيه ولا يستطيع إزاءه شيئاً ، سيستعيد كل ما يعرفه من أساطير القرية التى أنشأته طفلا ، سيسترجع صوت وحكايا جدته ، سيتذكر أول مرة سمع فيها عن (القرين) ، فيجد نفسه طفلا يسأل (**مَنْ قرينى ؟**) ويتلقى الإجابة (**أختك التى تحت الأرض**) ، وسيتذكر أيضاً ما قيل له عن أن لكل إنسان شيطاناً (**يوسوس له بالشر**) وملاكاً (**يدعوه للخير**) ، وأيضا سيتذكر الملكين الرقيبين على الإنسان ؛ اللذين يربضان بين أسنانه ، وأيضاً ما قرأه عن الروح (**كا**) التى تودّد إليه قدماء المصريين (**بالصورة والرموز ، والنقوش والتماثيل . . فى انتظار عودته**) من جديد ، وسيحاول أن يوجد من كل هذه الذكريات والمعارف سلاحاً يواجه به قرينه ، أو يوقف به تماديه ، ويستعيد به توافقه مع نفسه ، ومع العالم . ولكنه ، عندما يواجه هذا القرين قائلا باختصار : (**أنت لم تخرج من الغابة**) سيرد عليه قرينه ، باختصار مماثل : (**وأنت تلبس قناعاً**) .

لقد انتقلت ، إذن ، ساحة المفارقة : من مستوى خارجى بين الراوى والعالم (فى : « **لا أحد** ») إلى مستوى داخلى هنا ، وأصبح الشقاق محتدماً فى « **خلاء** » الداخل بعد أن كان دائراً فى « **خواء** » الخارج . إن الراوى ونفسه ، الراوى وقرينه ، قد أصبحا اثنين متباعدين ، يريان وجهين متباعدين ومتناقضين فى الشىء الواحد . للسبب الواحد يتجهم الراوى ويبتسم قرينه ، والفعل الواحد يرى فيه القرين نوعاً من الرحمة ، بينما يرى فيه الراوى (**جريرة**) فى (**مدينة لا مكان فيها للرحمة**) . إن الراوى ، الوقور ، حين يستنكر - مرّة - أمام قرينه الضاحك : (**ما الذى يضحك الآن**) ، يرد عليه القرين ، مستهزئاً بدوره : (**حقا ، وما الذى تراه حولك ولا يضحك أيها العاقل ؟**) .

ورغم أن مزاحمة القرين لا تخلو من جلب بعض لحظات التوهج للراوى فى بعض الأحيان ، فيستيقظ - مثلاً - مرّةً وقد سمع موسيقى سيمفونية ، ومرة وقد أحب (بحنان جارف) فتاةً (**اسمها بولا**) - إلا أن هذه المزاحمة تجعل المفارقة تنتقل فتفسد على الراوى كل محاولاته للاندماج فى حياة خارجية ، إنه أصبح يرى فى بيته ، المزدان بالقطع (**الخشبية المذهبة وستائر الفتحات الهفهافة**) مجرد (**مقبرة**) ، (**مزينة بالورود الصناعية**) ، بل إن القرين أكثر من هذا ، فى خروجه إلى الراوى من كل شىء وعبر كل شىء ، يجعله يقترب من حافة مصير مؤلم ، طالما كان يخشاه : (**إن قرينى سيصيبنى بالجنون ، إن لم أكن قد جننت فعلاً**) .

إن المتكلم ، فى توزعه بين نصفيه الكامنين بعدما انفصلا ، يكاد ينفصل حتى عن زوجته ، التى ربما كانت هى - نفسها - محبوبته (**ذات العينين الجميلتين والقلب المحبّ**) النائية عنه فى (**لا أحد**) ، والتى كانت درعاً يحميه فى العالم الخانق . إنه - هنا - يراها جالسة بجانبه . ولكنها تنتمى إلى عالم آخر منفصل عنه ، (**إنها هادئة ، ترتشف الشاى على مهل**) ، (**يقيناً إنها لا تعرف ذلك الانشطار داخلها**) . وهو لا يستطيع أن يجعلها ترى هذا الانقسام الحادّ الذى يقسمه ، بل إنه يؤمن بأن لزاماً عليه أن يحجب عنها أى مظهر خارجىّ لهذا الانقسام .

ليس أمامه ، إذن ، إلا أن يستسلم لمزاحمة القرين ، يقرّ بوجوده معه ، بل ويسلمه الزمام (**سيعيش هو ، وأتوارى أنا**) ، (**سيقرر هو لحظة موتى أو انتحارى أو بقائى حياً معذباً**) .

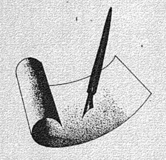
إن كل ما حمله هـذا الصباحُ الحـاسم ليس إلا ، فيما يبدو ، فاتحةً لعالم لا يمكن احتمـاله ، لمفـارقات لا يمكن دفعها . وخاتمة هذا الصباح الحاسم لم تحمل - فى اكتمال دائـرة القصة وانتهـاء استدارتهـا - إلا إحساس الـراوى (بـالفجيعة التى تحـولت إلى وحدة مـوحشـة ، ورعب حقيقى) . ومع هذه الدائرة ، إذْ تكتمل وتستدير ، يكون الراوى قد رأى ، بوضوح ، فى يومه التـالى مجرد (يـوم آخر) عليه أن يحمله (كالصليب أو الحجر) ثم يـدعه (يسقط وراء الأفق) .

ولكن ، قـد يسأل سـائل ، أى أفق هـذا ؟ إنه أفق الداخل المبهم ، بعدما كان أفق الخارج المعلوم ، الجاف والضاغط .

حسين حموده

في أعدادنا القادمة
تقرأ هذه الدراسات

● الدراما العربية المعاصرة	حسن عطية .
● غرب استراليا	د. جمال الدين سيد محمد
● الحضور الزمنى في مجموعة «قبل رحيل القطار»	صلاح عبد الحافظ
● محاولة اقتراب أولى من قصيدة جديدة لعبد الوهاب البياتى	بدرو مارتنيث
● الشخصية المصرية فى مسرحية «يا طالع الشجرة» لتوفيق الحكيم	د. فردوس البهنساوى
● الأبله	ترجمة : حسين بيومى
● لغة القصة القصيرة عند عبد الحليم عبد الله	محمود سليمان ياقوت
● جمال السجينى تشكيلات نحتية على أوتار القلب الحزين (فن تشكيلى)	كمال الجويلى



القصة والمسرحية

قطار الجنوب

فاروق شوشة

فى عُيون المحطّاتِ يرقدُ بوْحُ انتظارٍ
ويُقلع برْقُ انخطافْ
تستطيلُ المسافةُ بين المودِّع والمترجِّل ،
بين المغامرِ والمتوجّسِ ،
بين الشجاع المحاذرِ والغرِّ . . . ذاك الذى لايخافْ !
والصبايا افترشْنَ المساءَ ،
وأشعلْنَ أشواقهُنَّ دخاناً صَعَد
جئْنَ ، هيأْنَ كنْزَ الصدورِ الخبىءَ ،
لحلمٍ جرىءٍ تدثّرْنهُ ،
ولوعدٍ تنظّرْنهُ ،
وليالٍ مُجهّزة للقطافْ
يا قطارَ الجنوب المسافرَ ، مُخترقاً صبواتِ المدى ،
طائراً بالرّشَدْ
لا الوجوهُ الحبيبةُ عادتْ ،
ولا الشوقُ منطفئٌ فى عيون البلدْ
الصبايا احتشدْنَ ،
انتظرْنَ ،
انطفأْنَ ،
واوشكْن يبكين ،
أوشكْنَ يرحلْنَ ،

مازال خيطٌ رفيعٌ
وصبرٌ وجيعٌ
ودائرةٌ من شعاعٍ بعيدٍ ،
يُلوّحُ فيها ولدْ !

أمُهُ ودّعتهُ ،
انحنتْ فوقهُ ، جذْعَ صبّارةٍ
ضمّةٌ للذى . . هل تراهُ يعودُ ؟
وهل يسعفُ العمرُ ؟
وانداح ليلُ السّفرْ
وانحنت خلْفه شجراتٌ تعوّدن أن يستمعن حكاياته
وهو يُنشدها للقمرْ
وتعثر جدولُ ماءٍ ،
تمنىّ يُلاحقُه
- كان يمرحُ فيه ويشغبُ منذ الصّغر -
يا قطارَ الجنوب تمهّلْ
فهذا صغيرُك مندفعٌ للمصير الذى ينتظرْ
صفرةٌ فى الجبين ،
دمعٌ بعينيه ،

والصوتُ لا يُسعفُ الآنَ ،
يا مهجةً . . لا تقرّ
يستديرُ الزمانُ ،
ويسّاقطُ العمرُ
راحت تغيمُ الوجوهُ القديمةُ
ترحلُ شيئاً نشيئاً إلى الظلّ
تبحِر حتى ضفافِ النّهَر
ويغيمُ القمرْ . .
- مرّةً . . لو يعود ؟
- فيم هذا التساؤ لُ يا أمُّ ،
يا عبقَ الأرضِ ،
يا غابةَ النخلِ
يا شجرَ السنديانِ ،
ويا موطئاً للخطي سار فيه الفتى مُذْ وُلِدْ
يا قطار الجنوب اتئد
إن وجه الفتى يتشكّلُ
قلبُ الفتى يتبدّلُ ،
لونُ الفتى يتحوّلُ ،
يا أمُّ
أخشى عليكِ اللقاء الذى لن يفيدَ ،
النداءَ الذى لا يُردّ
فأنسي للسكونِ ،
المسافةُ حُلم ، ووجهُ الليالى بَددْ
والطريقُ الذى سار فيه الفتى . .
لم يعُدْ منه يوماً أحدْ !

يا قطار الجنوبِ الذى حين يصْفُر ،
يمتدُّ فينا النّشيج
فورانُ الدموعِ الحبيسة فى القلب يصعدْ
فإذا فى العْيونِ المُطلّةِ ، تلك السحابةُ تغْشى العيونَ
ولا تتبدّدْ

ها أوانُ التماسُكِ ،
إنا كبرْنا ،
ويفضحُنا الدمعُ ،
يخذلُنا الوجدُ ،
لكنّنا نتجلّد . .
ما الذى حين تصْفرُ ؟
ينخلعُ القلبُ منا
ونهوى نعانقُ فى الأرض وجه حبيبٍ مُوسّد
ما الذى حين تُقبلُ
يملؤ نا بانتظارٍ ثقيلٍ ،
لوهمٍ قديمٍ تجدّدْ ؟
ما الذّى حين تبعدُ
يقذفنا للضياعِ
ويتركُنا للشجّى . . والتوحّد ؟
فورانُ الدموعِ الحبيسة فى القلب يصعدْ
جيشانُ الهمومِ الخبيئة فى الكَوْنِ يمتد
يا قطار الجنوبِ المسافرَ عبْرَ القلوبِ اتئد
يا قطار الجنوبِ اتئد . .

القاهرة : فاروق شوشة



نـبـوءة

محمد سليمان

كنت فى الخامسة
حين ألْقَيتُ ظـلىّ على قدم الشّيخِ ،
عَابثتُهُ . . .
فتبسَّمَ ،
مَالَ على كتف النجم ،
بَعْثَر أوْرَادَهُ فى الدخانِ ،
وحدَّد فى طبق الغيب خط صعودى
وقال ستكبرُ ،
تطوى فلاةً وناراً وريحا . .
وتصعدُ حين يحط الحمامُ
ويقترب البحرُ . . . ،
يرشُقُ أنشودَةً فى الشَّبابيكِ
قال سترحل خلف الجنودِ ،
وتقتلعُ الصخرَ
حَدَّث عن نجمةٍ ونَهارٍ
وتفاحةٍ خلف سيف الظلامِ ،
وباركنى . . .

ثم دارت رحى الليلِ
دارت بنا السَّاقياتُ
استراحت على شجرِ الموج أغربةٌ وصقورٌ . . . ،
وها أنذا أيها السّندبانُ بلا حائطٍ . . . ،
أتمدَّد بين الدُّمى والدخانِ
أقهقهُ . . .
حين يُطل من الغيم خُبزُ الطفولةِ
عشرون مَرَّتْ
وأجنحةُ الشمس فى عفن الوَاجهاتِ
رأيتُ الطوافين تقتلعُ العابرين
دَمى فى الزجاجِ ،
وعينىَّ فى قفصٍ
ولسانى يُثرثرُ
يرسم وجها غريبا
وقلبا بليدا
وعينين قاتلتين ،
ثلاثون مَرّتْ . . .
وفرَّتْ عصافيرُ وجهى
وفرّ النداءُ الذى شَدَّ ساقىَّ
غابت نجومٌ
وصرتُ أخافُ ،
أفَتِّشُ عن كوَّةٍ فى الظلام

وأزحفُ بين اللصوصِ ،
وبين الوشاةِ ،
وبين الذين يغوصون فى السُّكْرِ ،
لم يَنْقُر البحرُ شبَّاكَ بيتى
ولم يوقظ البوقُ نافورةً ،
فى الميادينِ ،
حَطَّ الحمامُ
وحط اليمامُ
وطارا . . . .
وحَطّا . . . .
ومازلتُ أرسم فى صفحةِ الوهم
نافورةَ المستحيلِ ،
أُلوِّن أشرعةً
وسفائنَ

ثوباً تعبِّئه الأغنياتُ
أُراوغُ . . .

حين تمدّ لىَ الشجراتُ المسِنَّاتُ ، حَدَّ السؤالِ ،
أُحدِّثها عن جروح الينابيعِ ،
أرسم للنيل وجهين ،
ثم أمد إلى الجذرِ طمى الدموعِ
فتنتفض الشجراتُ
تبعثر أعضاءها فى الفضاءِ ،
وتوقظ فى القلب
ضوءَ الجلَدْ .

القاهرة : محمد سليمان



أسئلة إلى «أمل دنقل»
بعد عام من رحيله

عبد العليم القبانى

طاب الحصادُ وراع الغرس يا «أملُ»
فكيف فى ريعان المدِّ ترتحلُ ؟
إن الذى ألهمَ الروّاد شعرهمُ
أوحى إليك .. بما ضنوا وما بخلوا
يا شاعر الغيب مضفود الخطى قلقا
قل لى .. أعندك من أنبائه مُثُلُ ؟
نقلت ما تبصر «الزرقاء» من نُذُرٍ
خلف الضباب وكان الرشد لو عقلوا
ولم تزل فى سعير الشوق ملتمسا
شط الأمان فلم تُفتح لك السُّبُل
ترى الحقيقة رأى العين سافرة
وأنت فوق ثراها المر تشتعل
فوق الجراح التى تغرى بصاحبها
فليس - إلا إذا ما مات - تندمل

يا من رأى الموت رأى العين مشتملا
ببردة دونها الآمال تقتتل
الأربعون تبارت فى مسيرتها
كما تحدّر غيث هامر عجِل
وأنت فى جلبات الدهر مصطرع
دامى الجوانح يلوى خطوك الأجل
حتى استفقنا فإذ بالشمس قد غربت
وأنت حرٌّ فلا يأس ولا أمل
قل لى بربك بعد الموت هل وضحت
حكاية قيل بعد الموت تكتمل ؟
هل يستوى اللاعقون الصخر من ظمأ
بمن على اليمّ قد علّوا وقد نهلوا ؟
قل لى أعندك من سر تبوح به
أم المنية لغز دونه الجدل ؟

الاسكندرية : عبد العليم القبانى

وصية منتحر لم يولد بعد

وصفي صادق

إلى : ألبير كامى

لحظةَ أنْ تتوقفَ دقاتُ الساعةِ . .
ينضبطُ الموعدْ

تتلاشى أضواءُ المسرحِ فى قلبى . .
معلنةً عن آخرِ مشهدْ .

***

(من سقف الغرفةِ يتدلى حبلٌ معقودْ :
ظلٌّ فى وتد الظلمةِ مشدودْ
أسرابُ النملِ الظافر فوق الجدرانْ
تحمل جثةَ صرصورْ !)

صـوت أول :

فلتنتحر الآنْ

ما جدوى أنْ تنتحرَ غداً – رغم الأنفْ – ؟
والليلة . . والغد : سِيَّانْ !

ما جدوى أنْ تنتظرَ الموت الثانى والثالث . . والألفْ ؟
موتٌ واحدٌ فى كفِّكَ . .

أفضلُ من ألفٍ تحت الأقدامْ
ما أبهظَ ثمنَ الموتِ الآتى بالمجَّانْ !

(بعد مساء التأبينْ
تنفضُّ جموعُ المحزونينْ

لكنى أسمعُ فى الهاتفِ . .
همساتِ عشيقكِ يدعوكِ الليلةْ

تعتذرين . . وتختلقين له علَّةْ
: شَعْرى جفَّ . . وأظفارى طالتْ كالأشواقْ
لكنْ « باروكة زوزو » الحلاقْ
– معجزة القرن العشرينْ –

تصنع للحزنِ قناعاً . . واللوعةِ ترياقْ
أوصيكِ بأطفالى السبعةْ !)

كـورس :

ماذا نفعل من أجلكَ ياعبدْ
والطلقةُ فى صدرِ العصفورْ
كالطلقةِ فى كلب الصيدْ ؟
مَنْ نتهم الآنْ ؟
والقاتلُ . . والمقتولُ : شريكانْ
ماذا نفعل من أجلكَ ياعبدْ
وجريمتك الأولى :
أنَّكَ فاتحُ رحمِ الأرضْ
تتخبَّطُ فى أضلاعِ مثلثكَ الصخرىّْ
تبحثُ عن حجرِ الزاويةِ الساقط فى الظلماتْ
تتغابَى . . تحصى ما يتساقطُ منكْ . .
فى يدِكَ المبتورهْ !
وتظلُّ تدورُ . . تدورْ
قمراً فحمياً يتلألأ فى الديجورْ
سمكاً يضع البيضَ ببطنِ الحوتْ
ماذا نفعل ؟
والسيّدُ مفقودٌ فى الأوراقِ وفى التابوتْ !

صـوت ثان :

آه ياحبـل الشنّاق
لو تمنحنى - قبل الموت - سويعات
أعترف بما أخفيه فى الأعماق
قد . . نقتسم الحبـل معا
قد . . نتبادل بعض نكات
قد . . نتعانق فوق دماء الأعناق
قد . . تعفو عنى
(لا من أجلى . . بل من أجلك)

* * *

النملُ الشبعانُ . .
على المادبةِ الليليّهْ
يسترخى بين خيوطِ العنكبْ .

وصـفى صـادق .



صفحات من كتاب الخروج

عبد الستار محمد البلشي

(١) العصافير

ساءلتنى العصافيرُ عشقاً بعشقْ
ساءلتنى . وقد أخذتْ تتراقصُ بينى . وبينَ المدى المتباعدِ عنى
وقد حملت فى سلالِ الحناجرِ أغرودةَ الصبح ذاكَ البعيدْ
وفوق الجَناحِ ،
إنعكاسُ الصباحْ
وأنا جالسٌ أتدثرُ بالحكمةِ المستعادةْ
أسائلُ ليلَ المدينةِ ثوبا
وعشقاً يضمُّ الفؤادَ إلى زُمرِ الناس، ينزعُ عنى ثيابَ التَمرد
أستجيرُ بظلِ الحوائطِ ،
أضرعُ . . « يا ربُّ . لا تُدْخِلِ القلبَ فى تجربَةْ »

« هامش »

(كانت الريحُ دائرةً . والأناشيدُ هادرةً . والطريقْ . .
يتماوجُ حرساً وناساً تظلله الصرخاتُ الذبيحَةْ

عندما أشعلَ البردُ لى موقداً يتثاءبُ فى الغرفةِ المعتمةْ
وعلى ضوئه المتَراقصِ خِطتُ لِطفلىَ ثوبَ الدراسةْ)

(٢) - الفَارِسْ

كان بينَ المعاركِ بين الرجالِ يُسائل نجمَ العروبةِ ضوءا
(يستعينُ على الليلِ بالليلِ كانْ)
عندما فرت النخوةُ العربيةُ عبرَ الزمانِ وعبرَ المكانْ



وجاءتْ لكى تَستَظِلَّ بسَيْفِهْ
جاءتْ لكى تستقيمَ على الأرض مِلءَ كيانهِ . . (هذا المديدْ)
لكى تستعيدَ ثمالةَ مجدٍ تماوجَ فى أغنياتِ الجنودْ
وتقنص من لحظةِ النصرِ فيئا
. . . ونحن على رُدُهَات المقاهى نُقايضُ أحزانَنَا باللعبْ
نستعينُ على الحربِ بالسلمِ ملء الجوانحِ ،
نقرأُ فى الكفِ كيف طوالعنا المقبلةْ
وننسى مقولتَنا البائِدةْ
بأن الطوالعَ فى ساحةِ الحربِ لا صفحةِ الكفِ ،
ننسى . . .

(٣) - علاقة

كان بين الحدائقِ والأغنياتِ علاقةُ حبْ
وبينى وبينك رِعشَةُ قلبْ . . واختلاجَةُ هُدبْ
. . كنتُ كلَّ صباحٍ أعَاينُ وجهَكِ هذا الأثيرْ
وأحمله كّل يومٍ بقلبى
أطالعهُ فى صياح الصغارِ وسعى ِ الكبارْ ، وفى دعوةِ الجارةِ العاجزةْ
وعندَ المغيبِ ،
أطالعُ وجهَك فى الأعينِ الحالمةْ
وفى قهقهاتِ الرفاقِ على مَائدةْ
بمقهىٍ فقيرْ
نتبادلُ فيه النكاتَ - الهمومَ . . مشاكِلَ هذا الوطنْ
وشاىَ المساءِ يدفّىء أطرَافَنَا الباردةْ
كان وجهُكِ هذا الأثيرْ
تميمةَ قلبى ضدَّ المحنْ
يستَجيبُ لكأسىَ إن غابَ عنى رفاقُ السهرْ
يبادلنى الشوقَ والحبَّ والذكرياتِ لحدِ السحرْ

كانَ وجْهُك . . . كانْ
ثم صار خَيالاً عصياً يُسَاورُ هذا الفؤادَ الممزّقْ
وحين أهم بإمساكهِ . يتسَربُ بين الأصابعِ ،
كالماء يُفلتْ
وكالظلِ يمرُقْ
ويتركنى تائهاً فى العراءْ . . . سليبَ الوطَنْ .

بركة السبع : عبد الستار محمد البلشى

رحيل

إبراهيم نصر الله

لم يقلْ للزهورِ التى احتشدتْ فى الطريقِ :
وداعاً
لم يقل للصباحِ الذى يعبرُ الأرضَ :
يا صاحبى . . سأكونُ هنا دائماً
لم يقل للشوارعِ هذى خطاىَ
تؤوبُ كعادتها
والمشاويرُ تحفظُ نكهتَها
لم يقل للصديقِ انتظرنى
لم يقل للصغارِ هنا كنتُ ألهو . . وأكبرُ
فاحتفظوا بالملاعبِ
والدرسِ حتى أعودْ
لم يقل للمدينةِ :
هذا دمى خارج من يديكِ
وفى غفلةٍ منكِ يعبرُ أحزانَهُ
والحدودْ

لم يقلْ أىَّ شىء
ولم يأخذ الشمسَ والداليه
ولم يأخذ الجرحَ
أو يأخذ الفرحَ
لم يبتكرْ كلمةً فى الوداع
ولم يذرفِ النجمةَ العاليهْ
لم يحمل العشبَ فى يدهِ
واندفاعَ الشجر .
ولم تندفع فى المساء أصابعُهُ الناحلهْ
كى تلمَّ الرسائلَ
والأغنياتِ
وبعضَ الصورْ
لم يقلْ أىَّ شىء
ولكننى حينَ عانقتُهُ
فى يدىَّ انكسر

ـ ابراهيم نصر الله

تحدٍّ*

محمد بدوى

١

فى كل صباح أرقبه من نافذتى المشدوهةْ
ينهض والليل امرأة تهجع بعد عناء المتعةْ
يحلق ذقناً تَدْمى كل صباح
يسرع كى يلحق ظل الناحلة المسرعة
يتباطأ إنْ مرَّ أهالى «الحلميةْ»
كانت ترفع قامتها
(هل تخرقُ أرض الشارع ؟)
كانت تعقد جبهتها
(هل تأمل أن تغرس سكيناً فى قلبه ؟)
فى كل صباح ينهض
يتبعها
خيطٌ سحرى يشْدَهُ منه العينين إلى ردفيها
فيسائل عصفورَ توتره الأزرق
هل يأكل النحلَ ، يمص رحيق القلب ؟
يدندن والنَّمّ خجولٌ ترهقه :
«يا أرض
لاتزلى قدميها
فى صخرة»

٢

فى الفجر يحدثنى عن عينيها
عن إعدام القبرّة السكرى
ثم يكفّ فأسأله :
- لم لا تكمل ؟
يرمقنى حذِراً ، يهزم فى عينىّ الرهبةْ
- قد يحترق العالم !
أعلم
أن صديقتها تحذر فى عينيها الوعلَ البرى
أعلم
أن مشدُّ النهدين خيوط نسجته وصايا الأم
- لكنى أحبُّ
أعنى
أن بهذا الجسم الناحل ، يتصارع شيطان وإله

٣

عامٌ
قالَ الوطنُ يروّع من تنمو فى رئتيه الورده

عام
أضنته الرحلة فى زورق لا ، ونعم
عام
والصمت غزال غرٌ جياش بهزيم الرعد
ها هو قبرّةٌ وفضاء الرحلة يغريه
ها هو يدخلُ نسغ الساق ويفْرقَ من ثمر الشجرةْ
يرفض - كالفهد الجائع - جلَبة قلبه
يدخل
أرض الله سعيدا

٤

الموت امرأة فاتنة فرعاء
الأرض تفجر فى ثدييها الكبريت الكامن
ندّت عن «سيناء» المأسورة شهقةْ
ها هو «محمود» - أول مَنْ علمنا سحر التبغ
يدخله الوعد فيرجعُ ملتهباً
مسكوناً بالأفلاكِ وإيقاع الرملِ الساخنْ
ساقٌ واحدةٌ
كفٌ واحدةٌ
كتف مزهو ببريق كثرت أسماؤه

٥

أبريل المزهو بنفسه
مهرٌ قدماه ترجاّن الأرض
كانت
تتكىء بسيارة مالك ثدييها وابنتها
تنفث دخّان السأم وفى عينيها النوم
كنا نمضى
الليلُ الغامض يمنحنا بعض متاعبه
حين رآها
شاحت بالوجه بعيداً
عصفور الحزن بعينيه السوداوين تحشرج مرتعبا
خانته الساق الأخرى
غمغم :
«آه ، لم يحترق العالم»

٦

وأنا . . .
أجمع أجزائى المتناثرة ورودا فى ليل القاهرة البارد
أحلق ذقنى عَجِلا
اشردُ فى عينين تنوءان بزهو قرنفلة فواحةْ
أصرخ مصعوقاً بفراهة جسمك
يا صوتى
اسمع كل جهات الأرض
«احبك»

القاهرة : محمد بدوى



حَديث السّنطة

عبد الرشيد الصادق محمودى

بأمِّنا السوداء ذات الشوك والزهور
الصُفر . بالتى فى ظلها كان القَسَمْ
بالسنطة الصبور لُذت بعد أن ألقيت
فى طريق من أحب بالطلْسْم
أتيت فاحتضنت جذعها كيلا يصيبنى من السرور
مسّ ، فقد غدوت ساحراً أنا المسحور

لم يبق إلا الصبر حتى ينفذ المكتوب
لابد للقُوَى التى جلبت أن تغلِّب المغلوب .
ألم تشاهد كيف أقسَمَتْ على الوفاء ها هنا ؟
بكيتُ خشية الهوى ومكرِه وقلتُ ضارعا إليها :

« فلتُقسمى ، لا أستطيع أن أكون آمنا »
فأسبلت جفونها وفكت الأزرار عن بياض ناهديها

يا أمِّنا إنا بلغنا الساعة التى تُهل بالبوادر
سواسن الحقول كفت لغوها عن حسنها الذى يفوق مجدى
وحولىَ الغربان وُقَّعاً أسيرةً لما تتمتم الجداول :
لا جوع هذا الصيف ، فالأعذاق أثقلت وها هىَ السنابلْ
مكتظة بحَبها ، وسوف يأتى الهدهد الأمين بالبشائر
أنا إذن أبارك اليد التى رَمَت لتُردى
فأحيت الحِلْف الذى عقدتُه مع العناصر

باريس: عبد الرشيد الصادق محمودى

أغنيتى

عبدالحميد محمود



أضعتُها أم أضاعها الزمنُ ؟ ... فى رحلة ران فوقها الشجنُ
كانت بثغرى وكنتُ أعزفها ... حين تلفّ المدائن المحنُ

نسيتُها ... لا ... فإن أغنيتى ... لما تزلْ تحتفى بها الأذنُ
فى كل عرق تئنّ رعشتها ... فينثنى فرحة لها البدن

يا كلمةً لم تزلْ على شفتى ... أنا الذى فى هواكِ يُمتحنُ
أنا الذى كان فى مدينتهم ... يصدّه الموت عنكِ والفتن

يا ليتنى ما عزفتُ أغنيتى ... على قلوب أماتها الضَغَنُ
لكنّها قد أحاطها قدر ... فى كفه الأمنيات تُرتهن

أوّاه يا محنتى ولست أنا إلاّ فتىً قد هوت به المحنُ
أوّاه يا صورة أدافعها عن مقلة بالدموع تختنق
هنا دماء وأدمع .. وهنا قلب يدوّى بليله الحَزَنُ
إنّى أراها دماء أغنيتى على رمالٍ تحيطها الدِمَنُ
وألف غول يلوح مندفعا وتحته الذكريات تُمْتَهن

«أكنتَ تدرى بما يحاك لها ؟» سؤالكم هل يجيبه الزمنُ ؟
أضعتها أم أضاعها الزمن ؟ لا تسألوا من يشلّه الوهن
إنّى أرى فى السماء أغنيتى مدينة ليس مثلها مُدُنُ
ولحن حبى هناك يعزفه مسافر فى غنائه شجن

منذا تراه يردّ أغنيتى ولو بعمرى .. ويرخص الثمنُ

عبد الحميد محمود



صلوات مصرية.. على أعتاب مدينة القاهرة

طه حسين سالم

(١)

يا مدينةَ المآذنِ . .
أشعر أنى سعف نخيلكِ
بعض التمر . . .
موج فى أحضان النهر الراقص
فوق جبينكْ
أشعر أنى بعض حجارة هذا الهرم
القابع فوق مدار الزمنِ
وأنى بعض أشعة شمسكْ
ذهبُ أصيلكْ

(٢)

أشعر أن نسيمك يسرى
داخل جسدى
والريحانُ يصب الفوْحَ
ليملأ كل خلايا روحى
أشعر أنى قطعة حجرٍ
داخل سور (صلاح الدينِ)
يدور . . يدورُ
يدور . . ويشمخ
فى آفاق الزمن الشائه
يحضن وجهك فى أعماقى
يدرأ عنه تدفق قَدرِكْ

(٣)

أنتِ الرؤ ية . . يلهث فيها قلبى الخائفْ
أنزف سِرى فى أعتابكْ
أسكب حبى فى عينيكِ
أبذر كل خلايا جسدى
تنمو فى كفيكِ نخيلاً
تشمخ فى عطفيك مآذنْ
تسمو كالأحلام طيورا
تنقر فى حبات مسابحِ
كل (دراويش) الأضرحةِ
وتقرأ فاتحة القرآنِ
يُسَبِّحُ ضوء أهلّة ليل
أصبح كالبللورِ . . نقيا
من تابوتى . . أبعَثُ حيا

(٤)

يا قاهرتى . .
أجثو فى عتباتِ خلودكْ
أخفى وجهى الشائه عنك
أكسر قلبى . .
أغسل بالأشواق جبينكْ
أغسل بالأيام حجارة أهراماتكْ
أغسل بالأحلام مرارة إرهاصاتك
أشعل روحى فى محرابكَ
يا (ابن العاصِ)
وأسبح فى أنهارِ يقينك
أغسل فيهِ وصمة عارى . . !!

(٥)

وجلسنا فى المقهى المنتظم على الميدانِ
أنا . . وكتاب
قد نُقشتْ قسماتك فيهِ
ووجهك يا سمراءُ :
نيونٌ . . عطرٌ . . ناسْ
وضجيج قوافل من مروا . .
من يعبر . . من يأتون . .
ممن ذابوا فى مكحلة العين
وضوءِ جبين خمرىٍ
من ضُفُرَ حلمهم الذهبى
على سنبلة قد مكثتْ
بخزائن (يوسف) أعواما
ما كانوا سبعاً . .
بل ألفا . . !!

(٦)

يا باب (الفتح) . . تُرانى
أطردُ أم أدْخُل منتصرا . . ؟!
منقوش فى صدرى العارى
راياتك يا (بدر) الكبرى
لأطوف بكعبة أشواقى
وأصلى فى (منف) الظهرا
وأقيم اليوم على غدِهِ
وأرَتل، آيات البُشرى
أتُرانى تُصلبُ أحلامى
أم تسقى من (نيلك) خمرا . . ؟!

القاهرة : طه حسين سالم



أخشى عليكِ

أحمد محمود مبارك

ضيـاءُ ليلكِ نـورٌ مِن قناديلى
وخضرةُ الغصنِ فى واديكِ من نيلى
وشدْو قلبكِ بعدَ النوح من نغمى
أذبتُ عمرى له فى كأس ترتيلى
بذلتُ عمرى سخياً لا أروم سوى
أن تنتشى طرباً ، وأن تكونى لى
لا أبتغى من عطائى غير أمنيةٍ
بقاء عهد الهوى من غير تبديلِ

بعد الضياء وبعد الرُّى جاحدتى
تسقين سمع الهوى مرَّ الأقاويلِ

وتزعمين بأن الشحَّ من شيمى
وليس حبى سوى زيفٍ وتضليل ؟
كالطفلِ قلبكِ غرَّتْهُ ملاطفتى
وأفسد الحب فيه طولُ تدليلى !

بستانُ خدِّكِ هذا يا معذبتى
أخشى على زهرهِ من غضبة النيل
أخشى على ضوئك المختال من عدمٍ
إذا نأى أو نأتْ أضواءُ قنديلى
أخشى عليك هبوبَ الريحِ من غضبى
من ثورة الحق فى وجه الأباطيلِ

الإسكندرية : أحمد محمود مبارك



الزمان الذى فات

محمد صالح

هو حظّى من الشعر :
أن أرتدى بُردة الحزن عاماً فعاما
وأن أستفيق على موت صحبى ؛
فأبكى دماً وعظاما .

فى الزمان الذى فات
كان يأتى بمفرده :
يحتمى بالمقاهى التى نتبادلها ،
ويخالطنا ،
ويعاقر ذات الشراب .
حين نهرع نحن إلى حافلات الإياب ،
وتخور الحكايا التى نتأولها . .
كان يبقى بمفرده :
المدينة باب على العالم الرحب ،
نافذة للفناءِ ،
وعاشقة للصبابات
تُشعل فى صدره عُشبة الروحِ ،
حتى يبوحَ ،
وينفد خمر العتاب .

فى الزمان الذى فاتَ ؛
حين التقانى ،
وحلّ على غرفتى الماحله
كان وقع السنين القليلاتِ . .
يكشف عن نفسه فى الحديث ،
وفى الصمت ،
فى الضحكة الحائله
كان أزمع أن ينتحر ،
واستوى المكث والإنفلات
قال : هب لك عمراً كنُوحٍ ،
ولاحظَّ ينقادُ ،
لا طعم للزادِ . .
أىُّ جروحٍ ،
وماذا تُرجِّى سوى الغُصص القاتله ! .
قلت : لا تخمدُ النارُ أو تستعِرْ
قال : إن «الجنوبىَّ» لا يتهيب غير الفواتِ ،
وليس يطيق الرؤى الذاهله .

السعودية : محمد صالح

خصوصيّة

عبد الرحمن عبد المولى

لم يبق عندك محجوب ، ولا حجبُ
تفجر العُرى فى عينيك ، والكذبُ
لمن يكون انتساب اليوم ان سُئلتْ
هذى الوجوهُ لمن فى الناس تنتسب
للخوف ؟ أم لعيون الموت ترصدها ؟
أم يا ترى فى عداد التيه تُحتسب ؟!

***

أبناء من هذه ضاعت ملامحها ..
فى الناس ، لا الروم تدريها ولا العرب
هووا من الأفق ، أم من وحلها خرجوا
فالريح أمّ لهم ، والمستحيلِ أب
فى كل ليل لهم من عشقهم شَرك
وكل صبح أتاهم ، وهو منتهب
يهرِّبون إلى الدنيا قلوبهمو
وليس فيهنّ إلا الحب ، والتعب
على الحدود تراهم - لا - فما دخلوا
إلا كما يدخل الأفيون والذهب
يارُبّ زهرة عشق فتّحتْ زمناً
باتت ، وفى دمها المسكوب تضطرب

هدية الحب - مقطوع اليدين - وما
تهدى البغى إذا تهدى ، وما تهب ؟

***

لمن يكون انتساب اليوم إن سئلت ..
هذى الوجوه لمن فى الأرض تنتسب ؟
أشواقها الزهرات البيض كابية ..
على قلوب غَلَت فى صمتها الشُهب
لا تحلمى بائتلاق الحب فى دمهم ..
متى العبير على الأعقاب ينقلب ؟

***

كل الخطى فى وحول الوقت تنسكبُ
قد لفها من دخان المقبل ، الرِّيَبُ
سَوْط الدراهم فى ظهر الجراح هوى
وللعيون سياط الجنس تلتهب
غيبوبتان هما أيامهم أبدا ..
سُمَّان ، رُبّ سموم كانت اللعبُ
تفحمت ماسة الأحلام ، وانطفأت
ملامح الغد ، والإنسان يُنتهب

مَسْــخ وقــوفى لــدى عيــنيــك أنــسكبُ
الهــو بــتــاريــخ جــرح مــالــه نــســبُ
لا جــرحَ لــكــنــه الــفــخ الــذى نَــصــبــتْ
عيــنــاك - جــيــلا فجــيــلا - لــلذى يهــب
فــلتغــرقــى فى ظــلال الحــســن سيــدتى . .

فــجثــة الــعــطر فــاحــت مــنــك ، والــكــذب
وكــل سُــلَّمــة - تــفــضى إلــيــك - دم . .
يــكــاد يــزعــق فى وجــهــى ، ويــصــطخب
لــن تــســرقــينىَ بــعــد الآن فــانــسحبى . .
يــالــعنــة الــعمــر - كــلّ مــنــك ينسحب

الاسكندرية : عبد الرحمن محمد أحمد عبد المولى

فى أعدادنا القادمة
تقرأ هذه القصائد

● أغنية لإيزيس	عبد السميع عمر زين الدين
● الخراب الجميل	عبد المنعم رمضان
● محمد الدماطى	كمال نشأت
● الرقص فى المدائن المنتهية	فوزى صالح
● الزحم بالممالك	عبد المقصود عبد الكريم
● قصيدتان	هارون ياسين على
● كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس	عبد الله الصيخان
● الغربان فى جزر المنفى	عباس محمود عامر
● الموت فى الزحام	مديحة أبو زيد
● قصيدتان	مى مظفر
● ولادة	أحمد زرزور
● ليلة ضعفى	عزة بدر
● من روميات أبى فراس	احمد خليل
● من أوراق الملك المتشرد	محمد الطوبى

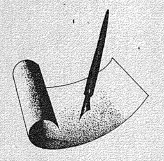
اعترافات قطر الندى

أحمد مجاهد

كان العَرق المالح يرحل فوق جبينهْ
يتجمع فى أخدود الهم الغائر فى وجهه
يتمدد فوق حنايا بشرته الداكنة بلون الطمى
ويصير نُهيراً عذبا . .
كم كنت أغوص بهذا النهر
أستعذب ماءه . .
أتوحّد فى لؤلؤ قطره
وأهاجر فى أسراب الموج الحالم . . .
لكنّ نقودك تمنحنى كل مياه العالم !

كان حبيبى عشقاً مضفوراً . .
عصفوراً . .
وحدائق ورد
كان حبيبى أسكرَ خمرِ الأرض
لكن التاجر لا يبتاع الخبز بحفنة وجد
وزمان الأحذية الشفافةِ والشعر الفضّى
علّمنى . .
أن أستثمر نبضى
خُذْ تلك النبضات العشرْ
وامنحنى ثوباً
خذ تلك النبضات العشر
وامنحنى عطراً
خذ تلك النبضات العشر
وامنحنى قصراً
خذ تلك النبضات العشر
عفواً . .
مات فؤادى تحت رُكام هداياك
وتكفّن فى أشرطة العُلب الحمراء
لن تُمنح إلا جسداً

أحمد مجاهد



القصة والمسرحية

قصة

محمد زفزاف | حكاية رجل شارب

ـ عن ابن مسعود أنه قال إذا مات شارب الخمر فادفنوه ثم انبشوا قبره ، فإن لم تجدوه مصروفا عن القبلة فاقتلوني !

ألف - دسست في يد الشرطي ، عندما ناولني بطاقة التعريف ، مائة درهم ، كان الليل والضباب كثيفين حولنا ، رغم ضوء المصابيح التي بدت باهتة ، قبل لحظة ، وأنا في حالة سكر ، أحسست بزخات مطر خفيف تسقط على شعر رأسي ، غير أنني لم أكن أشعر بذلك ، لم أكن أشعر بحدة أي شيء سوى الرغبة في مضاجعة امرأة . لم أفعل ذلك منذ وقت طويل ، ربما كنت قد فعلت ذلك ، وربما نسيته أيضا . أحيانا ، عندما أشرب كثيرا لا أتذكر ما فعلته في الليلة السابقة . لكن هذه الليلة سوف أتذكر كل شيء . وأكيد أنني سوف أتذكر كل شيء ، وقد أتذكر أشياء أخرى أكون قد نسيتها منذ زمان .

قال الشرطي الأول وهو ملتصق بالجيب ، بينما كان الآخر ينظر إلينا وراء عوينات صغيرة بللها رذاذ المطر الخفيف :

- تعرف أنك إذا قدمت إلى المحكمة ، فإنك سوف تفصل فورا من العمل ، تقتحم بيت الدعارة ، ثم تسكر هذا السكر البين . لا داعي لأن أشرح لك . إنك أستاذ وتعرف كل شيء . ثم إن الحكم سوف يكون قاسيا ، كيف يعقل أن يفعل مرب ذلك ؟ أعرف أجرتك قليلة ، لكن المائة درهم أقل .

- ليس معي غير ذلك .

- فتش جيوبك .

كانت مريم تحاول أن تتطاول برأسها ، وإلى جانبها الفتاة الصغيرة وهي ترتعش ، تردد مريم باستمرار :

- إنها بنت أختي وليست واحدة منهن . أرجوك سيدي الشرطي لم تكن لديها الشجاعة الكافية لتقفز من الجيب ، كما لم تكن عندي الشجاعة للفرار ، قال الشرطي :

- اسكتي أنت يا كلبةُ ، سوف نتفاهم في مركز الشرطة ، دعيني أتحدث مع الأستاذ . غدا سوف يجد نفسه مصابا بالزهري . أنا الذي أعرفكن .

- والله يا سيدي .

- اسكتي يا كلبة .

التفت الشرطى :

- أنت ، يمكنك أن تنصرف ؟ لكنى لا أضمن لك الخلاص من أيدى شرطة الدوريات الأخرى ، أين تسكن ؟

- هممم . .

- انصرف .

عندما كانت مريم تتحدث إلى الشرطى ، حاولت ما أمكن أن تستعيد وعيها لكن ذلك المجهود الذى بذلته كان عبثا . واضح جدا عليها أنها فى حالة سكر . لكزها الشرطى مراراً عندما حاولت أن تمد عنقها إلى الخارج ، فى حين ظل ذو العوينات مهذباً ، مثل تلميذ نجيب ، لايتدخل فى ما يفعل رفيقه .

(قالت : لا تمسسها . إنها ابنة أختى ، ما رأيك فى ؟

- أريدها هى ، انها ليست ابنة أختك ، أنت كذابة ، دائما تختلقين لى قصصا من هذا النوع ، كلما وجدت عندك فتاة جميلة ، أنت حسادة .

- رفعت الزجاجة فى وجهى ، كانت تتمايل بين الحائط والدولاب العتيق ، ارتعشت البنت الصغيرة وانعزلت فى ركن الغرفة ، بدت خائفة وضعيفة كأى أنثى عادية فى موقف غير عادى ، قلت لها :

- هل سكرت ؟ ضعى الزجاجة الفارغة واملئى لك كأسا يكون ذلك أحسن .

- من تكون حتى تأمرنى ؟ لا يوجد رجل على وجه الأرض يعطى الأوامر لمريم .

- لاترتكبى حماقة .

لكنها ارتكبتها ، طوحت بالزجاجة فى وجهى ، قفزت البنت وصرخت وهى تضع كفيها على وجهها الشاحب الضئيل ، نظرت إلى من وراء أصابعها جحظت عيناها فى خوف ، لم تكتف مريم بذلك ، بل ألقت بالمنفضة على الحائط ، تكسرت شظايا على الأرض وفوق الفراش الملتصق بالأرضية العارية ، وعندما مدت أظافرها لتمزق وجهى ، كانت أظافرى فى مكان ما من جسدها . ارتفع صراخ أنين ، وارتفعت الطرقات على الباب :

«بوليس !» سارت سيارة البوليس الآن تحت زخات المطر ، فى شارع مون أمبينيانى ، فى حين مشيت أنا فى الاتجاه المعاكس ، كنت أشعر بأننى لست فى حالة سكر ، ما تزال معى دراهم أخرى ، أكثر من المائة درهم ، إنه أول الشهر .

باء - روى عن الزهرى رضى الله عنه أن عثمان بن عفان (. . .) قال : إن رجلا كان قبلكم من العباد (. . .) فلقيته امرأة سوداء ، فأمرت جاريتها فأدخلته المنزل وأغلقت الباب وعندها الخمر وصبى ، فقالت : لاتفارقنى حتى تشرب كأساً من هذا وتواقعنى أو تقتل هذا الصبى ، وإلا صحت وقلت : هذا دخل على فى بيتى فمن الذى يصدقك ؟ فقال الرجل : أما الفاحشة فلا آتيها وأما النفس فلا أقتلها ، فشرب كأسا من الخمر ، فوالله ما برح حتى واقع المرأة وقتل الصبى .

جيم - مسكين ! أراد أن يتجنب الزلة فوقع فيها .

ألف ثانية :

كان ضجيج الجوق مزعجاً . ثقلت رأسى بفعل الشراب ، الفتاة بالقرب منى شعرت أننى مللت العالم ، أخذت الكأس من فوق الكونطوار ، ذهبت لتعانق زبونا آخر من الخلف ، كنت أنظر إلى ذلك كما لو كنت فى حلم ، كل شىء مضبب أمامى ، النساء والرجال لكن . للموسيقى هدير مزعج ، خصوصا أنها تسير على وتيرة عربية واحدة ومملة . مددت يدى للكأس ، شعرت أنها ثقيلة ، بدأت ترتعش لتهوى إلى جانبى ، ماعاد فى الكأس شىء . . جاءتنى رغبة فى القىء وشهية للأكل ، تصورت أننى آكل قيئى ، بصقت من فوق المقعد بين فخذى بصوت مرتفع . التفت إلى أحد الزبائن ، نظراته كانت شزراء ، لا تبصق على ، لم أبصق عليك ، بصقت ، لم أبصق ، أنت كذاب ، أبوك هو الكذاب ، تتكسر الزجاجة على الكونطوار وترتجف اليد وهى تحمل عنق الزجاجة ذات

القـاع المسنن الحـاد ، ثم تسيـل الـدمـاء وتـأتى سيـارة الإسعاف - لكن شيئا من ذلـك لم يقع ، قبلتـه المرأة فى جبينه ويدها تتمسح بجيب بذلته الأيسر :

- لاتهتم به ، البدو كثروا فى الدار البيضاء .

- إنهم مثل الهوام ، أينما يذهب المرء يجدهم .

استمرت تداعب جيبه وهى تقبله فى فمه هذه المرة :

- لا أدرى لماذا يرتادون الحانات ؟ إنهم غير مهذبين لكن هؤلاء المومسات هن اللواتى يشجعنهم على ذلك . هؤلاء البـدويـات المـطلقـات ، أين البيضـاويـات والبيضاويون الحقيقيون ؟

- تماماً .

طلبت بيرة وهى تمرر كفها على عنقه ، لا شك أنه يشعر الآن بشىء تحته ، شىء دافىء سوف يبـرد بعد لحـظة ، شىء يمتد إلى أخمص قدميه ، وتخيلته يتهاوى على ركبته ليجثو أمامها . طقطق البار من الكأس ، كأنه أسود وذو عضلات ، ابتسم لى ابتسامة فيها سخرية مرة ومؤلمة .

- أنت هناك ! هل تعتقد أنك فى فندق ؟ إذا أردت تنـام فأرنى ظهـرك . اشرب وإلا فـاترك المكـان لزبـون آخر . ماذا تفعل أمامى ؟ هل تعتقد أننى عذراء أو حورية نزلت من السماء ؟ نحن واقفون هنا منذ الصباح من أجل رزق الأولاد .

سمعت المرأة تقول للزبون :

- هل سمعت ؟ يعجبنى حميدو فى تصرفه مع هؤلاء البـدو . تركت المقعـد ، كنت أشعر بثقـل وبدوخـة فى الرأس ، أشعر أيضا برجلى لا تقويان على حمل جسدى ، اتجهت نحو الباب سمعت من خلفى : «تفو !» لم ألتفت طبعا ، كان الشارع خاليا ، انتظرت طويلا سيارة أجرة دون جـدوى . بعض السيارات الخـاصة رابضـة هنا فى أماكنها على جانبى الشارع . . شعرت بالرغبة فى التبول ، ذهبت إلى شجرة فى الطوار ، كـانت أغصانها وأوراقهـا ترسم ظلا كبيرا وممتدا على الشارع ، سمعت من خلفى :

- صدقة يا المسلم !

كانت تطل بعنقها من وراء كتفى ، قلت ،

- اذهبى !

امرأة عجوز قذرة ، حسرت اللثام تحت ذقنها ، جلبابها أسود أو أزرق لم أكن أستطيع أن أميز لونه ، استمرت :

- صدقة يا وليدى !

- استحيى قليلا ،

- هاأنذى يا وليدى ، حتى تبول فى خاطرك .

سمعت فرقعة باب من خلفى ، سيارة جيب أخرى ، نزل شرطى شاب ، أمسكنى من قفاى وأمسك العجوز من ذراعها .

- اصعدى أنت ، وأنت هات أوراقـك . دفعت له ورقة التعريف ، قال الشرطى الشاب وهو يحرك قبعته إلى الخلف .

- هل تمزح ؟ الأوراق الأخرى ، ألا تفهم ؟ هل تريد أن تستغفلنا ؟

حـاولت أن أفهم ، فتشت فى جيوبى ، كـانت هناك عشرة دراهم فقط ، ثمن سيارة الأجـرة ، مددتها له ، سلط عليها ضوء البطارية ، ضحك فى سخرية كبيرة :

- هـل تسخر منـا ؟ أتعبتمونـا أيها السكـارى ، ألا تخجـل ؟ وتزنى ، فـوق هذا ، مـع عجـوز هى فى سن جدتك .

- والله . . .

- اصعد لست فى حاجة إلى حلف .

باء ثانيـة : ذكر عن ابن أبى الـدنيا أنـه قال : رأيت سكران فى بعض سكك بغداد يبول ويمسح بثوبه ويقول اللهم اجعلنى من المتطهرين .

جيم ثانية : أما الذى بال فى شوارع الدار البيضاء وهو سكران فقد وقع له ما وقع .

المغرب : محمد زفزاف

العشاء الأخير

سعيد الكفراوى

«كل الرجال تولوا وما هتفوا فى المسالك باسمى»
«وكل النساء توارين قبل العشى وخلفن للريح»
«هذا العشاء الأخير»

من قصيدة «البحر» لمحمد الغزى

الزقاق الذى يفصلنى عنه يمر عبر «رواق» منسى .. اتخذ فيها مضى مجلس للرجال .. أسموه «بساط النواوى» ، حيث كانت تعريشة الخشب ، وحطب القش تلقى بالظل فتقفل الزقاق بالنهار .

(وكنت عندما أمر به وأنا صغير أسمع لغط الجنيات خلف جدار غرفة عشاء (الرواق) وكنت أسمع دقات قلبى أيضا ، فأحث خطاى حتى إذا ما رأيت بصيص النور عند منحنى الزقاق جريت أستنجد به .)

كنت فى البدء - وأنا صغير - أرى الرجال يجلسون على حصير من سمار ملون الحواف . يجلسون وأقدامهم تحتهم - نفس الرجال الذين لم تهلكهم الحياة بعد - بقاماتهم المديدة ، وروائحهم العرقة المستمدة من الرماد ، وقد لبسوا جلابيبهم القديمة الحائلة وبدوا فيها كجذوع أشجار عتيقة جفقتها الشمس ، متحدين البلى والفناء .

وكنت أرى حوائط من طين ملون ، وطاقات يدخل منها نور الشمس ، وأرى من خلالها النجوم والعشب الزاخر يحوط (الرواق) الذى لم يكن منسيا ، والذى يطل على الغيطان والخلاء .

تأملت باب (الرواق) الكالح عندما أتانى صوت أخى :

«ينتظرك من زمان»

قالها وكان يقف قرب الباب .

«قال انك غبت كثيرا . هو الباقى»

خطا .. ومضى . غاب عنى ابن أبى أحد الهالكين .

خطوت ، يدى بجانبى ، وعينى على «الرواق» .. دخلت من الباب العتيق .

«كل هذا الزمن قد انقضى»

تلك القرانيص التى تحملها الأعمدة ، والكتابة الشبيهة

بالأيات والتى لم تكن ، والأرض الترابيه وقد انخلع عنها بلاطها الملون . حتى النوافذ التى تبدو كعيون تواجه السماء فى جدار «الرواق» القديم ، والتى كنا نرى من خلالها انهمار المطر ، تلك النوافذ وقد كستها خيوط عنكبوتيه منسوجة على مهل عبر سنوات مضت .

كنت أرى فى الركن (مشكاة) مدلاة بسلاسل رفيعة من حديد صدىء تدفعها هبات هواء قليلة .

(وكان يهتز نورها فيما مضى وكنت ألعب مع ظلى وحدى فى ساحة) (الرواق) ، وكان ظلى يقفز من جدار لجدار وكنت أخاف منه عندما يطول أطول منى ، وكنت أختبىء خلف عامود الوسط محتضنا إياه ، وعندما أبرز كان لا يزال ظلى أطول منى وكنت أفر من ساحة (الرواق) . . وأخاف)

كل شىء قد سحقته الأيام .

ضربت عامود الوسط بيدى ، ونظرت للسقف الذى سكنته العناكب .

(عامود الوسط كم دار حولك من غلمان ، تمتلىء أثوابهم بالهواء فيطيرون بأجنحة ملونة عبر سقف (الرواق) حيث يضج بهم ولا يضيقون به)

خطوت للساحة المفروشة بالرماد ، وصعدت الدرجات التى أكلها الزمن ومضغتها الأيام . . هى «كنبة» الخشب التى كانت فى موقعها كل تلك السنين . . أذرعها الخشبية ممدودة فى استغاثة . . اتجهت يمين المدخل ودفعت نفس الباب الذى دفعه الطفل الذى كان . . والذى كان يلبس ثوبة القصير المقطوع بالخطوط الملونة والمبقع بوسخ كيمان السباخ ومندى بطين الترع وثمارات التوت البريه . . يقف وحده بين المداسات المخلوعة والتى تواجه الحصير الملون ، يجلس مفتوح العينين بالدهشة ، بشعره القصير الزاحف حتى منتصف جبهته ، يفتح عينيه المندهشتين الدامعتين بدخان قوالح الذرة فى إناء الفخار القديم . . الظلال للرجال والضوء أصفر باهتاً ، والرائحة لم تكن كريهة لكنها مطمورة فى خليط من كتمة الهواء والأنفاس المحبوسة ، وزمتة حر (أبيت) صاحب الليل الطويل والهواء الشحيح . . أصوات مختلطة زاعقة مشروخة بالسعلات المفاجئة المكررة الرتيبة . . وكلب (الرواق) المشدود بالحبل يقف شعر جلده ويشد أذنيه متصنتا عبر النافذة المطلة على الظلام ولا ينبح .

أدرك أنا الصغير الجالس متكوما ، أسند رأسى على ركبتى ولا تكف عيناى عن التحديق ، وأرى من مكانى هذا الحلقة الأبدية تتوفز باللحم الحى والشوارب الكثة والعيون المفتحة الدامعة ينفتح الباب ذو الضلفة الواحدة ، والأسد صاحب الفروة الذهبية . . الباب صاحب الأنين الرفيع والخطوط البارزة . . تدخل منه البنت البكر بثوبها البرتقالى الشيت ، على صدرها يمامتان فزعتان وعلى رأسها طرحة سوداء من حرير طبيعى ، فوق رأسها صينية العشاء من نحاس أصفر بحواف مستدقة تلمع فى ضوء مصباح مهتز . . فى وسط الصينية نقش كنقش التمائم . . للبنت الظل والقامة المديدة وعافية سن البكارة . . وللرجال رقاب تستطيل ، وعيون صقور تدور البنت دورة ويدور خيالها على الحائط دورة . . تضع صنية العشاء محنية ، وينحنى صدرها اليمام ، مثنية الصدر بعجيزة كالعجين . . أحدق فيها من مجلسى بين المداسات بعين مفتحة وانتباه مشوب بالحنين .

(وكنت بالقدر الذى أعيه أحاول فى كل مرة أراها أن أضع يدى على صدرها الفزع ، وكانت هى تحتضن يدى الموضوعة على صدرها الفزع وكانت فى كل مرة تنظر فى عينى وتبتسم وكانت تقول لى : لماذا لم أعد آتى (للرواق) وكنت فى المساء أستحم بصابونة أختى ذات الرائحة الحلوة وأذهب (للرواق) وأندس بين الرجال)

وسط الصينية (طنجرة) الثريد و (لحوقى) الأرز المعمر بوجهه الأسمر المحروق ، تنغرس فى جسده ملاعق من خشب . . وصحن الجبن القديم المصفر برائحته النفاذة المثيرة للريق . . طاجن اللبن (بوشه الدسم المتماسك على بحر اللبن الرائب . . (غمر السريس) ، وجبل العيش بفوحه الأليف ، وصحن الليمون المخلل المبقور البطون ، والأيادى المخالب تنهش اللقيمات ولا يسمع إلا صوت المضغ والمهمهمة . . تنحنى الرؤوس على الصنية النحاس ؛ وتنحنى الظلال على الجدران تغرف رزق العشاء وتغور الملاعق والايادى فى مهاوى جروف الأوعية السمراء . . جرتنى اليد القوية وحشرتنى فى الدائرة . . مددت يدى الصغيرة وجلا أحمل إلى فمى الزيارات

المتابعة الرتيبة وعينى فى العيون الصقور . . يهدأ الحشو وتستريح الأيدى وتنفرد الأجساد . . خلف نافذة (الرواق) تقف البنت مجدولة الضفائر .

(وكنت أخرج أنا حاملا ما تبقى من أرغفة وأقف بجانبها وكانت تمد يدها وتضمنى لصدرها وكنت أشعر بثدييها فى رأسى وأرتعش بينها أرفع يدى وأضمها بحنين واشتياق وكانت البنت تضحك منى منفلتة من يدى وكنت أقف أنا الصغير تحت النافذة وأبكى بصوت خفيض .)

أبدو أنا الطفل وسط الرجال سارقاً للأيام ومبهورا بحلقة الرجال . . يتكلمون عن النار وعن الزرع وضروع المواشى وسحناتها فيها تتشابك أصواتهم حارة . . يصيح بى أحدهم :

«النار يا ابن سلامة»

أنهض متخطيا المداسات ، فاتحا الباب ذا الضلفة الواحدة والأسد صاحب الفروة الذهبية . أمشى عبر ممر (الرواق) فى الظلمة الخفيفة ، على شمالى حجرات مقفولة بالضبة والمفتاح ، تحبس حيوات نابضة بتهويمات لها معنى فى قلبى الصغير الخائف . . على يمينى حوش (الرواق) المبلط بالبلاط الملون . . تسحبنى خطواتى إلى حجرة النار . . أدفع باب آخر الحجرات والتى تقسم الممر ويتوسطه بابها الخشبى . . فى ظلمة آخر الحجرات يستقر إناء النار بحمرته اللاهبة فيها تشتعل آخر ألسنته مهتزة من غير ما هواء . . أخطوأنا الطفل الصغير ناحية الضوء الذى يهتف بى وأقف فى الحجرة المعتمة والتى لا تبدد النار عتمتها حيث يفضى إلىّ الوهج بالسر . . أرى فيها أرى ظلا يدخل فى ظل ، وتحت ثقل ما أحمله من خوف اعتقدت أننى إذا ما حركت رأسى فلسوف أرى ما لا يرى . . أرى أذرعا من زمن مضى ووجوها امتلأت بالأسى والحنين . . خفت وحدى وكأنما العتمة أبدية تسيطر ولا يبددها ضوء النار ، وأنا أخطو نازلا منحدرات غير مواتية للحلم كأننى أخاف ، وكأن روح الزمن لا تهزم . . عندما صرخت انفتح الباب ودخلوا على ولم يكونوا . . عندها تأكدت أن فراغ الوجود ليس بفارغ ، وأن محتوى ما أخاف منه خارجاً أراه ينتفض بداخلى حيا .

«هو الباقى إذن بعد أن انفض جمع الرجال وماتوا»

تركت (الرواق) خلفى وعلى النهر رأيت النهار .

ستائر طائرة هى السحب . . زرقة حبيسه بين الستائر الطائرة ترنو منها شمس الشتاء . . أجنحة من ريش غير منتظمة تنتفض لماهيات متعجلة تهدل عبر الفضاء السارى . . نماء نهر الماضى قد ضاق بشطانه الزحمة . . صف الكافور العتيد ، المردة ينغرس فى كيمان السباخ الذى تنبشه دجاجات النهار الشريدة بنشاط عشق الحياة والموت . . الرجال قلة يخطون على الطريق عبر الكوبرى الخشبى إلى الغيطان . . فى المرعى القريب من الدور ترعى خراف بلا صاحب تطارد الخضرة على شط مصرف الصيد ذى الماء الرائق كنبع .

«أين ذهب الرجال ؟»

«ما الذى تبقى منهم ؟»

ارتعشت بإدراك غير حميم ، وخفت فى النهار الذى تحاصرنى بيوته والتى بنيت وأنا غائب أين البيوت القديمة والتى ألفتها ؟ .

خوضت فى الأزقة التى لم تعد . . تركت دارى خلفى ، دار أسلافى الراحلين . . هل كنت أحمل على كاهلى ثقلا ؟ عما أفتش أنا الغريب العائد من الماضى ؟ . . كأنما لعنة الفصول قد حلت فبعثرت بما أحلم به .

أراه يجلس أمام داره هو (الباقى) . . أخى بجواره يهمس فى اذنه . . كانت يده تقبض عصا جزورينا . . الكف على الكف ، والرأس محنى يستقر على كتفه شال من حرير مزوى فى لون حناء الأعراس . . (لبدة) من وبر - كان لأبى فيها مضى مثلها - مدفوسة إلى منتصف جبهته وكانت تستر الشعر بالكاد فى زمن كانت الرأس تسبح فوقها النجوم . . عين الباز القديم انطفأت لمعتها ولم تعد تنفذ عبر ظلمة (رواق) الماضى المنسى . وهن الجسد بصدمة العمر ووخط الشعر المشيب . . خلف جدار داره مثواه ، وهى من تراب وطين ، والرفقة حيوان أليف بعد أن تبعثر الأولاد فى الشعاب البعيدة . . يقبع وحده فى عتمة النهار وظلمة الليل . . أحسست أننى حلقة فيها مضى هل سآخذه من يده وألج به عبر أبواب موصدة ؟

رفع رأسه - رأس الباز القديم - خطوط سكك الزمان متقاطعة ومتوازية على جلد جبهة صدفية ووجه من

حراشف وأصداف . . حاجبان متقاربان وأذنان تقفان كأذنى ذئب البرارى .

كلما اقتربت منه رفع رأسه - رأس الباز القديم - وحدجنى بعين شحت رؤ يتها (كل هذا العمر انقضى وأنا غريب يالعم) . . الشبه الذى يربطنى بأبى عبر ميراث العمر يحفزه إلى حد الاستثارة . . جسدى جسد أبى وعينى عيناه . . خطواته المتثاقلة الضاغطة يمينا ويسارا . . سعلته الحنون المتأنية . . كأننى بُعثت فى مشهد الرؤ يا . . كأن أبى الميت يطل عليه من الزمن القديم . كأننى أتجلى فى الصعود النهائى . . أخرج من دوران الأزقة المحاطة بالبيوت الغريبة ، وشمس النهار مليكة متوجة بالغمام . . يرفع رأسه ويحدجنى ؟

«سلامة»

توقفت ، وأخذت .

ينادى أبى الميت .

اقتربت فرفع رأسه أكثر فيما تضرب الأرض العصا .

هل يعود ما مضى ؟

تنفتح ساحات الأسواق . . تمتد الدروب المتشعبة عبر حقول الحنطة المذهبة . . يسير رفقاء الطريق حيث رائحة زهرات البرتقال على سكك السفر منورة ، تتضوع بمسك الحدائق فى زمن الربيع . . على رءوس الحقول . . على أرض المرابط . . فى ظل الشجر والحيوان تفتح المناديل المربعة على خبزات ناشفة . . تتكسر مع أصوات الرجال .

«سَلامه»

عينـاى فى عينـه

«أنا سعيد يالعم»

ينهض بمعاونة ابن أبى ويخطو نحوى .

«سعيد بن سلامه . . أخيراً عدت»

لمحته يجهش بالبكاء . . يضع يده على عينه ويهتز . . تنقبض ملامحه العجوزة كورقة مطوية . . وأنا أعيش الزمن المبارك الذى خلا . . عم «عبد الغفار أبو هلال» هل يحيا ؟ لا بد أنه ميت . . ميت منذ سقط الجدار الشرقى (للرواق) وبانت بطن حجرة عشاء العمر الذى راح . . أدرك الآن أن خطوى على التراب علامة على وجودى فى المكان . . لكن خطمة يبدو الآن فارغا وفكه فك شاة عجوز .

«اياك تبكى يالعم» .

غاب الرجل عن عينى .

كأنما غللته غلالة من ضباب شفيف ، وأنا أسير فوق صفحة من دموع أراه ولا أراه . . تشف اللحظة حينا فكأننى أحدق فى أبى الميت . . تأخذنى الرؤ يا فأرانى أطارد ما مضى فى البرية على ظهر جوادى الأشهب والذى ضاع منى مقوده .

استند للجدار ثم جلس ، يده على ركبته وعصاه أعلا منه . . كان يبكى بصوت مسموع أشبه ببكاء طفل وحيد خاف من الظلام .

«هل كان يبكى أبى ، أم كان يبكينى ؟»

لحظتها . .

تجلى لى أبى فى سدرته . . بيت مداهم بالريح . . يتكىء على حشايا من ريش خلفه ستائر خضراء تحبس ضوءا أخضر . . يجرى من تحته نهر من عسل وآخر من حليب بينما أنا أخوض فى بطن الأيام الزائلة يرجنى الحنين ويفزعنى الصوت .

«هل كانت أبواب البيت - (الرواق) موصدة ؟ . . هل هو الصوت الذى يأتى عبر الآماد البعيدة ؟ . . أم أننى كنت أحلم ؟ . . وهل فى قدرتى أن أمسك الأيام وألم عصف الرياح فى راحة يدى ؟ . غايتى أن أستحوذ على زمن يضيع»

لكن صوانى العشاء الأخير تحت السماء المكشوفة عليها أطباق من فخار خالية من الزاد حوافها مكسرة إلا من قطعة من لحم حى ينغل فيها الدود ، واناء النار قد انطفأت شعلاته .

القاهرة : سعيد الكفراوى

قصـــة

الشملولة

احمد الشيخ

كانت تهرس وسط الدار «مرواحا» ومجيئا حين تأتى ، لا أعرف من فتح لها الباب والكل نيام ، كنت أشعر بأنفاسها تتردد وأنا بين النوم واليقظة فلا أصدق ، أقاوم فرحتى بوصولها وأتمطى ، لكننى أحس حركة أمى وهى تنزاح من تحت الغطاء منسلة فى حذر فيتأكد لى أنها جاءت ، أتابع الضوء المتباعد للمصباح وهو يخرج من « المندرة » وأسمع همساتها الخافتة مغلفة الصوت وهى تحادث أمى فأبعد الغطاء عنى وأقوم لأراها بعودها القصير الممتلىء ووجهها المستدير الحازم ، أتبعها فى صمت ، أراها وهى تدس عينها إلى ما فوق الكوع فى حلوق « الزلع » ، تذوق بطرف لسانها طعم المش وتشير لأمى لتصب لها الماء من إبريق النحاس فتغسل ساعدها وتجففه دائما فى ذيل جلباب أمى الذى تقدمه إليها فى حماس وهى تقترب منها أكثر وتثبت فى مكانها ، بعدها تنظر فى « برانى » السمن ، تتشممها ثم تحكم وضع أغطيتها الفخارية على حلوقها وتعيد ربطها بحذق ، تلقى بنظرة خاطفة على مخزون الأرز وتميل بطرف عينها نحو كوم البطاطس فى ركن الخزانة تقيسه ، تهز رأسها وتخرج من باب الخزانة ، تدخل ونحن فى إثرها إلى قاعة الطيور ، توارب الباب بحرص بما يسمح لبدنها بالدخول ولا يسمح لطائر بالخروج إلى وسط الدار فى تلك الساعة البدرية التى تسبق طلوع الفجر بساعة ، تهمس لنا وهى فى الداخل تأمرنا بالتمهل عند الدخول ، أحمل عن أمى المصباح حتى تدخل وتتناوله منى وأنزلق بسرعة لأسمع صوصوة الكتاكيت وهديل الحمام وفحيح ذكر البط الواقف بجانب البطة « الراقدة » على البيض خائفا ، ويخوِّف ، أتحاشى عضات ذكر الأوز العجوز ، أتابع مع أمى حركاتها السريعة الواثقة وهى تتحسس . . « بنانى » . . الحمام لتطمئن على الزغاليل ، وهى تزيح فى خفة الدجاجات والأوزات الراقدة على البيض ، أقترب منها بالمصباح فتوسط بإصبعيها البيض واحدة فى إثر أخرى بين عينيها وضوء المصباح ، « تفره » وتعيده إلى مكانه فى دربة ، ترج بعض البيضات فى حذر وتتسمع منها أصواتا قبل أن تعيدها إلى مكانها أو تبعدها ثم تدفع الطائر لاحتضان البيض قبل أن يبرد ، تشير إلىّ فأخرج لتعود مسرعة إلى القاعة وقد حملت حزمة برسيم من الحمل المحطوط على دكة النورج فى وسط الدار ، تبعثرها حول جحور الأرانب وتنتظر حتى تطل فى حذر قبل أن تخرج بحرص أولا ثم باطمئنان وكثرة ، تنفرش أركان القاعة بالأرانب الكبيرة والمتوسطة والصغيرة والأصغر ، تمسك هى أرنبا كبيرا أو أرنبة وتحك بطرف إبهامها الشعر حول الأنف والبوز وتنظر إلى ما قد يعلق بطرف إصبعها من قشر أبيض دقيق من أثر الحك ، تترك الأرانب وتتجه نحو

الباب وتخرج فى خفة فلا يفلح طائر فى النفاذ إلى الخارج ، نتبعهـا وربما يفلت أرنب أو كتكـوت من بـين قـدمىّ أو جلبـاب أمى ، تحكم هى إغلاق القـاعة وتـطلع السلم الخشبى إلى سطح المقاعد وتمد يدها فى « زالوع » القمح تطمئن على حجم المخزون ، تخرج براحتها وفيها حفنة منه تتفحصها بنظرة متأنية ثم تعيدها ، تقيس بنظرة عابرة كوم كيزان الذرة المحطوط جنب جدار الغباشى شلبى ، تقشر كوزين أو ثلاثـة من أغلفتها وتلف كـل واحد منهـا أمام عينيها وكأنها تقرأ فى كتاب ثم تلقى بـالكيزان إلى وسط الدار ، تتقدمنـا نازلـة على السلم ، أنـظر إلى وجه أمى فأحس قلقها وأسمعها تتودد اليها وتحذرهـا من الدرجـة الأخيرة وذلك المسمار البارز بهـا مخافـة أن يقطع طـرف طرحتها أو ثوبها ، لا يبدو على العمة أى اهتمام بتحذير أمى وتنزل فى هدوء وثقة ، تتشاغـل عنا بلملمـة بعض الأشياء أو تأمل الجدران حتى تتأكد من نزولنا فتتحرك من مكانها وأمى تؤكد لها أن الدار زارها نبى وأن بركاتها سوف تحل بنا وربما تعتذر لأننا نكلفها الجهد والمشقة فتهز رأسها وتفتح باب « الزريبة » ، تتحسس فى تؤدة ظهور العجول « اللبانى » وعجول التسمين وربما تجس جاموسـة أو بقرة لتطمئن على « البذرة » ، أسرع نحـوها بـالإبريق أصب ماءه لتغسل ساعدها الملوث وأمى تعتذر لها فى حماس وربما تتولى هى عنى الإبريق وتصب لها ثم تناولها طرف ثـوبها لتجفف يديها ثم تهمس :

- يادى الكسوف ياعمة ، وبتعوصى إيدك اللى تتلف فى حرير ؟

- دا معاش أخويا ياهبله ، ح اتعب لمين غيره ؟

يشجع أمى ردها غير العصبى وتسألها فى لهفة :

- حلوه البهايم ياعمة ؟

لا ترد عليها وتمشى فى طول صحن الدار وعـرضه ، تعدل طاجنا مقلوبا أو تحط طوبة مـرمية جنب جـدار ، تلملم كناسة الحطب بمداسها فى ركن وتأمرنى بحملها أمام الفـرن ، تلم كيـزان الـذرة التى ألقت بهـا قبـلا وتقـوم بتفريطها فى آلية وتـرمى الحبوب فى الأركـان ، وقبل أن تخرج من الباب الأوسط إلى حوش الدار البرانية تسـرع أمى بفرش فروة الخروف الكبيرة فوق الحصير المفروش ، تعدل المسند خلف ظهرها لترتاح فى قعدتها بينما تتكوم أمى فى استكانة تنتظر عند طـرف الحصير ، تـأخذنى هى إلى جوارها وتربت على ظهرى فى حنو ، يتزايد القلق على وجه أمى ، تعض هى شفتها السفلى على عادتها كلما أرادت أن تتكلم فى أمر لا تقبل فيه معارضة :

- دكر الوز خاب ، اذبحوه واطلقوا دكرين من البطن البدرية .

- يندبح ياعمه . . حاضر .

- الأرانب ح يصيبها الجرب ، ارموا نقلتين رطش فى القـاعة وهـاتـوا لهم قـزازة دوا من عنـد المـرسى العطار .

- نجيب ياعمه . . حاضر .

- البـطاطس تتبذَّر يـامـريم لاجـل مـايـطولهـاش السوس .

- نبذَّرها ياعمه . . حاضر

- والعجـول دى تنصحوا لهم ، انتـوح تـربـوهم ع التبن ؟

- بنرش لهم ياعمه . . فول ورده و . .

- الكـلامده مـاينفعش يابت ، أنـا قلت انصحـوا لهم وخلاص .

- ننصح ياعمه . . حاضر

- زلعة الجبنة الكبيرة ملحها ناقص ليه ؟ ماتعرفيش تدوبى حفانين ملح رشيدى فى طاجنين لبن رايب وتزوديها ؟ اللى تنقصيه منها حطيه فى الزلعة أم ودن واحدة ، ناقصها مش .

- حاضر ياعمة حاضر . . نعمل كده .

- وسط الدار مش نضيف يابت ، يجيب الواغش ، بناتك بيعملوا إيه طول النهار ؟

- أنا بغلب وياهم ياعمة حاضر .

- معاشكم ح يخيب .

- البركة ح تحط ياعمة ، سامعه ياشوق عمتك بتقول ايه ؟ .

تقولها أمى وهى تنظر نحوى وكأنما تخفف عن نفسها ثقل المسئولية وحدها فتحيط عمتى ذراعها بأكتافى وتقول وكأنما تدافع عنى :

- ودى مالها يا مريم ؟ شوفى الثلاثة اللى راقدين جوه راقدين لدلوقت ليه ؟

تقول العبارة الأخيرة وتعدل شعر رأسى ، أحس بالفرح لأننى أرضيتها بالصحو المبكر وأحزن من أجل أمى التى تعجز عن المجادلة وتحط رأسها فى الأرض وكأنها تلميذة غلطانة حطت وجهها فى الحائط كما أمرها الأستاذ ، يقصر الوقت أو يطول بحسب ما تراه العمة مناسبا لتتأكد من دوام ولاء أمى وخضوعها للأوامر ، بعدها يجرى الحوار بينهما مألوفا وربما يكون ودودا .

***

كان يقفل دكانه مبكرا ويعود على غير عادته ، يحمل اللفافات والأكياس الورقية فتتناولها أمى منه فى زهو ، يطلب منها أن تجهز لنا « لقمة » فتجيب « بالحاضر » وتغطس مع البنات فى وسط الدار ، يجلس هو إلى جوار العمة ويرحب بها فى حماس ، يسألها إن كانت راضية عن الدار فتجيبه دائما :

- ربنا يخليك لهم يا عبد الستار ويخلِّ دارك مستورة قصاد العدو والحبيب .

- ما هو البركة فيكى يافطوم ، البنات رزقهم واسع .

يحادثها وتحادثه فى ألفة ، يتبادلان أخبار الناس ويعلقان على ما يكون قد جرى فى الكفر من أحداث ، يحكى عن الدكان وما يكون قد أضافه من أصناف جديدة فيه وتلك التى كف عن بيعها ، تنحط الطبلية وفوقها صينية العشاء الكبيرة ، يضع أمامها صينية « الزفر » ويهمس فى تبسط :

-فرقى على العيال يافطوم .

تمد هى يدها وتبدأ فى التقطيع ، تبدأ به والبنات ثم تضع نصيب أمى وتقول عبارتها المألوفة للجميع :

- اللى منابه صغير يقول

لا يقول أينا شيئا عن نصيبه ، هكذا اعتدنا ، ربما لأن الأيام التى تأتى فيها وتشاركنا وجبة العشاء يكون النصيب فيها مضاعفا ، ونادرا ما كانت الواحدة منا تقدر على إكماله ، ينتهى العشاء وتقدم أمى محتويات الأكياس التى جاء بها أبى من الدكان ، أكثر ما كنا نحبه أن نتحلق حول « راكية » النار ونشوى « أبا الفرو » نسمع طقطقاته التى نفهم منها أن قشرته انفتحت وأصبح من السهل الخلاص منها ، وتلك الحلوى المشكلة على هيئة أقراص وأصابع مخلوطة بالحمص والسودانى والسمسم والملبن المحشو،كنا نشبع فى تلك الأمسيات أكثر من الأمسيات الأخرى ، ما كان يجعل للطعام طعما مميزا هو تلك الحكايات التى كانت هى تحكيها والتى لا نسمع بمثلها أبدا ، كانت تحكى عن جد من أجدادها اسمه الملك الشلبى وتقول إنه حكم الدنيا أربعين عاما أو يزيد وأنه كان يرسل فى كل ركن من أركانها أميرا من نسله يحكم بالعدل ويعاقب الظالمين ، تقول إن نسله كان كثيرا إلى درجة أنه لم يعرف له عددا ، وأنه كان نسلاً من الرجال فقط ، ذلك أن الملك الشلبى لم ينجب بنتا واحدة على امتداد عمره ولذلك كان يشعر بالحزن أحيانا ويبكى ، بل إنه كان يقول لأكبر أبنائه إن الدنيا ظلمته لأنه لم يحقق مرامه منها بخلفة من البنات ، وتقول:إن ابنه الأكبر كان يواسيه ويؤكد له أن أبناءه يخلفون البنات والبنين وبنات أبنائه مثل بناته فكان الملك الشلبى يغضب منه ويقول إن البنات جذور فى الأرض صعب اقتلاعها وإن الأولاد فروع مهما قويت سهلة التكسير ، البنت أم وماعون والولد ريح طيار صعب الاحتفاظ به .

كنا نفرح بالحكايات ونتباهى بأننا.بنات وعندما تسألها واحدة منا عن ثروة الملك الشلبى تبلع لعابها وتؤكد أنه كان يضع الذهب فى صناديق كبيرة ويملأ بها خزائن ، أصغرها فى حجم مندرتنا الكبيرة ، وأذكر أنها قالت لنا مرة إن قصره الكبير كان مبنيا طوبة من الذهب وطوبة من الفضة ، كانت تحكى عن ثيابه « الحرير المندى » وثياب

حريمه التى لا تشبه ما يلبسه الخلق فى زماننا ، نسألها إن كانت هى أو واحدة من بنات شلبى احتفظت بواحد منها فتقول إن جدتها كانت تملك ثوبا من تلك الثياب ظلت تحتفظ به فى صندوقها حتى سطا عليها اللصوص وحاولوا سرقته فخدعتهم بأن قالت لهم إنه ثوب قديم لا يساوى شيئا ، خلعت مصاغها وأعطته لهم ففرحوا وتركوا لها الثوب وهم يقولون إنها امرأة حمقاء لتعطيهم الذهب مقابل ثوب قديم ، لكنهم أدركوا الخدعة عندما باعت هى الثوب فى السوق الكبير وأخذت ثمنا لكل جوهرة مخفية وسط طياته ، ذلك أن جواهر الثوب كانت مخفية لا تظهر إلا عندما ترغب صاحبته فى إظهارها . تقول إن جدتها اشترت زمام الكفر أيامها ودفعت الثمن ذهبا خالصا لأولاد عوف لكنهم أنكروا الأمر وعاركوا أولادها . كنا نغضب من أولاد عوف ونود لو كنا رجالا لنعاركهم ونأخذ منهم ما سبق وأخذوه من جدتنا وأنكروه ، لكننا كنا نفيق على الحقيقة بأننا بنات والعمة فطوم امرأة لا تستطيع أن تقوى على حرب الرجال . كانت هى فى مثل هذه الساعات تعاود الحديث عن جدها الملك الشلبى الذى يعتز بذكورة نسله فى أعقاب كل معركة يدخلونها مع الغرباء ، كان يتباهى بهم ويقول إن ذراع الرجل سند وعون وسلاح وإنه لولاهم ما حكم الدنيا بأسرها ، وكثيرا ما كان يبكى لأن بعض أبنائه لم ينجبوا غير البنات ، كان يخشى أن تدور الأيام ويكون أكثرية أحفاده من الحريم ويومها يزول ملكه مالم تتعلم النسوة من الحيل ما يحميها ويحفظها من بطش الرجال . نحتار فى أمر الملك الشلبى ولا نهتدى إلى حقيقة أغراضه . كانت حكاياتها عن الملك الشلبى لا تنتهى أبدا ، كنا نفرح بها ونسألها عن بلد الملك الشلبى قبل أن تشترى جدتها أراضى الكفر من أولاد عوف فتشرد بنظراتها وتحكى عن بلاد بعيدة يحيطها نهر وبحر يحدها من الغرب الصحراء والبرارى ، أسألها إن كنا نستطيع الذهاب فتجيب بأن الطريق إلى هناك وعر تسكنه الذئاب والثعالب والسباع فأحزن لعجزى عن الذهاب إلى أرض الملك الشلبى . يبدو عليها السأم من كثرة الأسئلة تقول عبارتها التى اعتدناها فى مثل هذه الأوقات :

وجعتوا دماغى بقى .

- أحكى لكم على عمتكم فطوم ياولاد أيام زمان .

يقولها أبى بحماس فنعرف أن دوره جاء ، لم يكن يحدثنا عن جدنا الملك الشلبى فى حضورها أبدا ، كان يحكى عنها هى ، عن صباها وشبابها وكيف أنها كانت أيامها بألف رجل ، عن جمالها وفتنتها التى لم تذبل رغم دعواها بأنها «راحت عليها» ، كنت أشعر ويشعرون أنه يعمل حسابا لكل لفتة أو همسة تهمسها ، كان يبدو بارعا فى تغيير الحديث إذا بدا له أنه لا يرضيها فى شىء ، وكان ينتهز فرصة قبولها لحكاياته وينظر إلى كل واحدة منا متأملا قبل أن يقول :

- نعمات واخده عنك النضافة يافطوم ، شاطرة فى الخبيز والعجين والطبيخ ، بس ياخساره صحتها على قد حالها . .

- جواهر بنتى عزم وصحة زيك أيام زمان ، أهو من غيرها لا نطحن ولا نغسل حب ولا نعرف نترّب المواشى ولا نشيل سباخ . .

- عطيات دى ساهتانة وواعية ولا يفوتها شى فايت ، القرش على القرش وفى الحساب لبلب ، أمها عايزة تمسكها المعاش من دلوقت . هيء هيء يضحك فتضحك ، ينظر نحوى ويوشك أن يقول شيئا فتأخذنى هى فى حضنها وتمسح على شعر رأسى ثم تقول :

- شوق دى حتة منى

أشعر بالزهو أكثر من كل البنات ، ألتصق بها أكثر حتى يحين الوقت الذى تفكر فيه أنه قد حان موعد الرحيل ، ورغم ما تؤكده أمى ويؤكده أبى أن السهرة لم تبدأ بعد إلا أنها تقف ، تحبك طرحتها حول وجهها وتتغطى «بالملس» فيخرج أبى فى إثرها ليقوم بتوصيلها إلى دارها .

كان يعود لاهثا فى كل مرة ، يحدث أمى بصوت خافت وكأنه يذيع سرا سبق أن أعلنه عشرات المرات ويخشى أن تسمعه الحيطان التى لها آذان :

- اوعى يامريم تكونى زعلتيها بكلمة كده ولاّ كده .

- ينقطع لسانى ، أزعلها دا إيه ، دانا لأجل خاطرك

أحطّها فى حبابى عينى وأعمل لها خدى مداس .

- داحنا لولاها ماكناش بقينا كده ، دى هى رسمالنا يامريم ، قرشها فى عبنا ولا لهاشى حد غيرنا ، إن جرى لها حاجه كله ح يبقى للبنات .

- عارفه .

- عايزك ما ترديش عليها مهما كان إلا بكلمة نعم وحاضر .

- حاضر يا عبد الستار ، حاضر .

يلتفت نحوى ثم يحدث أمى باهتمام :

- البت شوق تروح تبات عندها ليلة ولاّ ليلتين ، تسليها يامريم .

- تروح ياخويا . . حاضر . . بكره تروح من بدرى .

***

كنا نعرف أنها كانت تكره خلفة البنات ، وكنا نعرف أيضا أنها أشارت على أبى ليتزوج من أخرى غير أمى التى انقطعت خلفتها بعد إنجاب نعمات وجواهر كانت هى تريد لأبى ولدا فهجر أمى سبع سنوات أو يزيد فشلت خلالها تلك المرأة فى إنجاب الولد . . أو حتى بنت ، أشارت عمتى عليه ليتزوج من أخرى فلم يوافق ، خاصمته فطلق الأخرى وأعاد أمى إلى عصمته ، وبحسب ما كنت أسمع كانت هى المرة الوحيدة التى اعترض فيها أبى طوال حياته على رأى أشارت به ، كان يقول أحيانا عندما يتذكر :

- صعبت علينا البنات والعشرة الغالية ، أهو لو ما حصلش ما كناش شفنا عطيات ولا شوق .

كان يضيف فى كل مرة عبارته المألوفة :

- فطوم كانت عايزة مصلحتى ، فطوم دماغها ناشف وكلامها زى كلام الملوك لا يرد ، كويس إنها نسيت يا مريم ، دى قلبها حنين ويتحب البنات .

كانت أمى توافقه فى كل مرة ولا تعترض رغم ما كنت أشعر به من أنها تغصب على روحها وتحتمل ، كنت أثق أن أمى سوف تواجهها مرة ، تثور فى وجهها أو ترفض فكرة تقول بها ، لكنها لم تفعل أبدا ، ظلت تتقبل منها كل محاولات إذلالها وتمتدحها ، تجاهد لكن ترضيها بأى طريقة ، كنت أقول لنفسى إنها تفعل كل ذلك تنفيذاً لوصايا أبى المتكررة فأغتاظ منه وأوشك أن أطالبه بالكف عن ذلك لكننى لم أستطع ، وذات يوم كنت داخلة إلى وسط الدار فسمعت همسات أمى :

- شوق دى عيله ما تعرفشى حاجه ، ما حدش يغلط قصادها بكلمة وبس ، ياما نفسى أشوف فيكى يوم يافطوم يا بنت بهانة ، سبحانه خلاف الظنون ، أهى لا طالت ولد ولا بنت ، اتفرعنت كثير ولسه بتتفرعن بس على إيه يا حسره ، دى مهدوده ومكسور خاطرها ، دى كانت تتمنى ضوفر عيله عميا ولا هيش ح تطول !

التفتت أمى وبان الفزع فى عيون البنات وكأن هم الموت نزل عليهم على غير توقع ، لكن أمى تابعت كلامها بنفس النغمة السابقة :

- عمتكم فطوم يا بنات ما فيش أشطر منها فى الدنيا دى بحالها ، شملولة وكلمتها صايبه ، بس يا خساره ، ايوه ، يا خساره .

جلست بجوار أمى فى صمت ، ربتت هى على ظهرى فى حنو وسألتنى عن سبب عودتى فقلت لها إننى ذهبت إلى المدرسة فوجدت بابها مسكوكا وعرفت من البنات أن اليوم إجازة عيد جلوس الملك ، لكننى بكيت ، بكيت بحرقة لأن أمى تلونت أمامى وأجبرت نفسها على الكذب ، خافت منى وأنا التى أعشقها وأكره ضعفها ، لم يكن بكائى من أجل المشوار الذى مشيته بلا فائدة رغم أن ذلك كان قد أغضبنى بالفعل ، لكننى كنت أشعر بعجزى عن تخليص الصدق من الكذب أو البوح بالأسباب التى دفعتنى بالفعل لأن أبكى .

فى الليل جعلت أفكر فى كل الحكايات القديمة التى كنت أسمعها عن عمتى فطوم ، حزنت من أجلها أيضا لأن أمى تريد أن ترى فيها يوما آخر أكثر مما رأت ، كانت قد تعذبت دون ذنب ، دارت على الحكماء والمشايخ

والأولياء سعيا وراء الحلم فى الإنجاب دون جدوى ، لم تسمع عن شيخ إلا زارته ، دفعت ثمن الحجاب وفك السحر المكتوب لها بعدم الخلفة بلا جدوى ، راحت لحكيم البندر وحكيم طنطا وكفر الشيخ فوصفوا لها حبوبا ولبوسا وشرابا مرا كانت تشربه على كره منها عسى أن يكون فيه الشفاء لكنها لم تفلح ، تمرغت أمامى وأمام أمى والبنات فى حوش زاوية أولاد عوف قبل الفجر بساعة ، حطت بدنها النظيف بين قضبان قطار مرّ فوقها فشابت خصلة من شعر رأسها ، كنست مقام سيدى الأربعين وأطعمت مساكين الدرب لحما وأرزا ووزعت عليهم مقاطع القماش عشرات المرات ، دقت مسمارا فى لحد طفل مسلم وقت صلاة الجمعة اليتيمة ، رشت ماء الورد وماء الزهر على مدفن نصرانى أسلم فى الكفر ومات ، بالت على شاهد قبر امرأة عاقر ولم تنجب ، ظلت ترقب أطفال الآخرين وتحنو عليهم، تملأ دارها بهم ، تطعمهم وتسقيهم السكر المبلول ، استعملت صوفة وعرّت جسدها لبدر التمام ، شاف فيها أهل الكفر أياما لكن أمى لم تقنع ، كانت تعايرها بوحدتها بكلام عن أخريات ، حدثتها أكثر من مرة عن زوجها السابق بنغمة إنكار تكاد تكون تأكيدا وتصديقا مطلقا :

- الخلق فى كفرنا بيولدوا البغلة ، قال إيه ناس منهم شافوا المخفى درويش شلبى فى البرارى ومعاه عيل بيقول عليه ابنه ، هو مش كان كشف يا عمة والحكيم قال إن مالوش فى الخلفة ؟

تشرد عمتى لحظات ، علها تتذكر خلالها الرجل الذى عاشرته عمرا بطوله بلا ثمرة ، لا تستنكر الخبر ولا تسلم بحدوثه :

- كل حى بياخد نصيبه يامريم ، أهو كلام ، ربنا يسهل لعبيده .

***

كنت أذهب إليها فتحميني وتمشط شعرى وتلبسنى ثوبا جديدا تكون قد اشترته وحفظته فى صندوقها ، تطعمنى وتحدثنى عن الملك الشلبى ، أفرح وأسألها عن أولاده وأولاد أولاده فتجاوب مهما كثرت أسئلتى ولا تشكو من وجع الرأس ، تحملنى على السرير وتجعلنى أتمدد بينها وبين الحاج فرج ، أغفو وأصحوا لأجدها وقد أخذتنى فى حضنها ، عندما أتقلب تجذبنى إلى صدرها الناعم وتقبلنى فأطمئن ، تهمس وقد أغمضت عينيها :

- قولى لى يا امّه .

أقول فتشدنى إليها أكثر إلى درجة أشعر فيها بالألم ، ينكتم نفسى عندما يندفس فمى وأنفى فى لحم صدرها الطرى ، أعجز عن تخليص روحى وأشعر بيد الحاج فرج وهى ترخى يدها التى تحيط برأسى ، أسمعه يهمس وكأنه يعتذر لها .

- على مهلك يا فطوم .

تربت على ظهرى فأنام وأصحو ، أشعر بقطرات من عرقها الدافىء تتساقط على شعرى ووجهى ، أسمع همسها فحيحا لا هثا لا يشبه صوتها المألوف :

- قولى لى يا امّه يابت ، قولى لى يا امّه .

تكررها عشرات المرات فأناديها يا امّه لكنها لا تكف عن الرجاء وكأنما لا تسمع صوتى ، يسكن بدنها بعد انتفاضة أحسها ويبقى اللهاث المتتابع ، يمسح الحاج فرج عن وجهها ورقبتها قطرات العرق ، ربما ينقلنى إلى مؤخرة السرير العريض ، ربما أشعر به يغطيها ويتغطى ، ربما أسمع صوته يحادثها ولا ترد، وربما أنام ولا أصحو إلا بعد الفجر بساعة فأراها وقد استحمت وابيضت أكثر فى قميص جديد لم أشهده قبلا ، تبتسم ولا تلومنى على الصحو المتأخر ، وربما تطالبنى بمعاودة النوم فأنام .

القاهرة : أحمد الشيخ

قصة

مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى

طه وادى

يقول الراوى المفلوق فؤاده من فعل الأندال ومن تغير الأحوال : يا سادة يا كرام صلوا على المصطفى خير الأنام ، وسوف أروى لكم مواقف مجهولة من حياة راعى الأغنام الطيب صالح أبو عيسى الشهير بصالح أبو زعبوطين ، وصالح هذا يا سادة قد يكون أخى أو أخاك .. وقد يكون أنا وأنت ، فسبحان علام الغيوب ومفرج الكروب .

عاد صالح إلى داره فى أول المساء بعد أن ترك الغنم التى يرعاها عند صاحبها ، ودخل من الباب المفتوح فقابلته رائحة محشى الكرنب ، فقال فى نفسه : منيرة زوجتى امرأة عاقلة ، فمحشى الكرنب يدفىء البطن ، ويقوى العظم فى هذه الليالى الباردة .. ليالى طوبة ، كما أن العروق والرأس يمكن أن توضع فى ماء مملح وتصنع مخللا يفتح النفس . قادته قدماه إلى مصدر الرائحة ، وجد الحلة على الكانون فى حجرة الفرن . والحلة يصعد منها البخار ، ولكن المحشى لم ينضج . نادى على الأولاد والزوجة ، ولكن صوته ضاع مع بخار المحشى . بعد قليل جاءت منيرة :

- أين كنت يا امرأة ؟

صاحت فيه معلنة استنكارها ، فهو حين لا يجدها يفعل مثل الصغار لا يستقر ولا يهدأ . لو كنت مثل الآخرين فماذا كنت تصنع يا صالح يا أبو زعبوطين ؟ يا رجل بلا وجع قلب ! كنت يا روحى عند سكينة أم على ، زوجها عاد بالسلامة من السعودية .. شاء الله يا أهل البيت . رجب . داره الآن مبنية بالطوب الأحمر ، وغناء المسجل لا ينقطع فيها ليل نهار .

تبادلا نظرات صامته . العيون أحيانا تقول مالا يقدر اللسان على نطقه ، حاول أن يتربع على المصطبة فآلمته ركبته اليمنى من كثرة المشى وراء الغنم . احتار صالح ، منيرة عندها حق فالرحلة إلى بلاد البترول صارت سهلة مثل السفر إلى سوق المركز . العاطل والباطل يغيب شهورا ، يأتى بعدها محملا بالأموال والهدايا . لو أنت شاطر سافر .. أسافر كيف ؟ الغنم .. الأولاد .. أنت .. كل هذا كيف .. كيف ؟ هل يعجبك يا منيرة الولد عامر أبو عميرة الذى سافر ثانى يوم زواجه وترك زوجته يا حبة عين أمها ، عبده عبود الذى ذهب وترك والده - والده الذى جاء به من سلسلة ظهره - مشلولاً يا ولداه ، والمسطول ناجى أبو النجا الذى ترك أرضه لأولاده الصغار وزوجته الغندورة فبار نصف الأرض ، وأكلت الدودة النصف الباقى .

وضعت منيرة أمام زوجها طاسة المحشى الساخن وبصلة حمراء تفتح نفسه ، لكن التعب والفكر ملأ بطنه ونفخا رأسه . نكد الله عليك يا منيرة كما نكدت على ! . سار متجها إلى المسجد فى الحوارى الضيقة ، لكى يصلى العشاء ويغسل رأسه من الفكر والحيرة . رأى البنايات الجديدة وأضواء الكهرباء الملونة تطل فوق الأبواب هذه الدور كلها بلا رجال يا منيرة ، الرجال رحلوا وتركوا الدار ، والغيط ، وورشة النجارة ، وماكينة الطحين ، حتى الولد يمانى الحلاق ، أخذ الحقيبة وهاجر أكيد منيرة عندها حق ، الأولاد الخمسة كبروا ، رعى الغنم والعمل باليومية لا يسد بطونهم ، ولا يكفى لإصلاح الدار القديمة . الغلاء جعلهم يبيعون البيض والفراخ والبط ، ويشترون لحما مثلجا من الجمعية ، أفتى عبد الحى الجزار أن أكلها حرام ، فهى مذبوحة فى بلاد بعيدة ليس فيها إسلام ، ولا أحد يوحد الله ، لكن أحداً لم يستمع إلى كلامه .

قادته قدماه - دون أن يدرى - إلى قبر أمه . أحس أنها تعاتبه . هكذا يا صالح تنسيك منيرة أمك . حتى الأعياد يا حبيبى لا تزورنى فيها ؟ كيف تنسى أمك ؟ هل تظن يا ولدى أننا نحن الأموات لا نشتاق إليكم يا أحبابنا ؟ إن كل واحد منا يفاخر جاره بزواره . لكن من يقرأ ومن يستمع ؟ لا تحزن يا صالح ، ولا تسمع كلام منيرة .. إياك .. فمن خرج من داره .. !

- من ؟ صالح أبو زعبوطين . ما الذى أخرجك فى هذا البرد المظلم ؟

- غور عنى

اشتد غيظ صالح أبو عيسى حين ناداه الخفير : صالح أبو زعبوطين ، ولهذه التسمية قصة عجيبة . وقد حدثنى صالح بنفسه عن سر ذلك فقال : منذ عشرين سنة وربما أكثر - والله وحده أعلم بعدد السنين والحساب - وفى يوم من أيام أمشير ، حسبت أن الجو سيكون دافئا ، فصحبت مع الغنم شاة صغيرة عمرها سبعة أيام ، لأن فرحتى بميلاد شاة أو خروف لا يقل سعادة عن فرحتى بمولد طفل من منيرة . وفجأة نزل المطر بغزارة ، فأخذت غبيط الحمار ، وألبسته للشاة ، وحملتها على صدرى . أبصرنى محمد الأشرم وبصره حاد - كما تعلم - ونظره حاسد ، وأخذ يضحك : صالح برأسين .. وزعبوطين .

وذهبت أسأل أهل قريتنا ، وأنا أفتش فى أخبار صالح عن معنى الزعبوط ؟ فقال بعضهم إنه غطاء للرأس يكون واسعاً فى البداية ، ويضيق بشكل حاد فى النهاية ، مثل طرطور «شكوكو» . ولكن بعض الراسخين فى العلم قالوا : إنه رداء من الصوف يغطى لابسه من رأسه إلى ساسه ، مثل العباءة المغربية .

عاد صالح إلى داره والوسواس الخناس يلعب بفؤاده ، كما تلعب الريح بمركب فى يوم عاصف . وجد منيرة نائمة على وجهها ، وقد كشفت عن ساقيها وصالح هذا يا سادة يا كرام له عادة أو فيه داء ، أشك أنه أصاب أحدا من رعاة الغنم قبله ، وذلك أنه لا يمارس الجنس رغبة فيه أو رهبة من منيرة ، ولكن لكى يقتل القلق ، ويسكت الوساوس .

بدأ الرجل يقترب من زوجته ، فأحست بحركته المباغتة ، فسحبت حمل الصوف وغطت جسدها قائلة فى ازدراء : استح يا رجل أنا تعبانة .. !!

من أى شىء تكون هذه الخرقاء تعبانة . آكله شاربة . لكنها لا تشكر الله ! نظرت إليه فى شماته . لو كنت رجلا لجعلتنى سيدة بحق وحقيق مثل سكينة أم على . هات لى قيمصا وزجاجة عطر ، وأحمر وأبيض ، وأنا أقول لك : شبيك لبيك . أعطته ظهرها ونامت أو تناومت . سبحان من يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور . أحس صالح أنه سقط من عينى زوجته ، وأن المرأة التى هى امرأته وحده تسقطه من حسابها . لحظة مرة شعر فيها بالإحباط فى لحظة رغبة ، فصاح مناجياً ربه :

- يا رب يا متجلى ، ارحم ذلى .. !

* * *

دارت أيام ،، وصالح على حاله من الغم ، حتى أصبح مع الغنم كأنه واحدة منها . فكلما سار فى شارع

ورأى البنايات الجديدة ، أو ولدا من أولاد المسافرين يلبس الملابس المستوردة ، ويحمل الراديو أو المسجل فى يد ، والساعة التى تنير فى الظلام فى يد أخرى ، عادوته غصة هم مكتوم . منيرة - سامحها الله - لا ترحم ولا تترك زوجها المسكين يستريح . لكن الله جلت حكمته استجاب لدعاء صالح ، وأرسل المنقذ من الآلام . الأستاذ سيد فهيم ، قريبه الذى يعمل بالقاهرة ، ويحضر فى بعض المواسم ، لكى يتباهى بما يلبس من ملابس مستوردة ، محزَّقة . قال له وعيناه تبحلقان خلف زجاج النظارة :

- أول ما تشطح تنطح يا صالح .

أفهمه قريبه المستنير أن الرحلة إلى الخارج صعبة ، ولا سيما - وهى كلمة سمعها لأول مرة ، كما ذكر لى بعد ذلك - أنه أمّى ، وقال إنه سوف يدبر له وظيفة فراش فى مدرسة الإصلاح الخاصة التى يعمل بها سكرتيرا .

صبر صالح ونال ، وأصبح فراشا فى المدرسة . وصار من سكان القاهرة . فى القرية الذين يلبسون ملابس مستوردة عددهم قليل ، لكن كثيرا من التلاميذ هنا يلبسون هذه الملابس بدرجة جعلته يحدث نفسه : هل أنا فى مصر أم فى بلاد برة ؟ منيره كان عندها حق . فمن يتوكل على الله يجعل له مخرجا ويرزقه من حيث لا يحتسب . وهو الآن يقبض ثلاثين جنيها . ثلاث ورقات مجمدة . أما مصروفه فيأتى بفضل الله من بعض الأولاد الطيبين ، ومن الأستاذ سيد وزبائنه .

حجرة الأستاذ سيد خلية نحل ، وهو يكلم الجميع فى نفس واحد . الكل يعمل له حسابا ، وينهى الحوار معه بقوله :

- ما تراه يا أستاذ سيد ، إنت كلك نظر ، وليس لنا بركة إلا أنت .

سيد هذا ولد سرّه باتع . ترى فى أى المدارس تعلم كل تلك الخبرة ؟ أحس بفجيعة حين عرف من بعض المدرسين أن قريبه الذى يعمل له الجميع ألف حساب مجرد «ساقط توجيهى» . وقد سمع هذه الشهادة من أكثر من واحد ، إلا أنه لم يشأ أن يصدقها ، كبر قريبه فى عينيه أكثر عندما كان يذهب كل يوم جمعة لكى ينظف الشقة ، ويحضر لزوجته الطلبات من السوق . كانت شقة قريبه تطفح بالعزّ والنعيم ، وفيها أكثر مما فى بيوت المسافرين إلى بلاد البترول . يا سبحان الله ، المنحوس منحوس فى أى مكان . لقد هرب من عالم المسافرين فى القرية فوجده فى المدينة ، وفى بيت قريبه . ورغم انه اعتاد عنده أكل هبر اللحم المحمر ، والفاكهة المثلجة فإنه كان يتضايق من أولاد قريبه الذين لا يمصُّون العظم ويقشرون الفاكهة . وكان الغيظ العظيم على زوجته التى تتحرك فى الشقة بقميص من النايلون الأحمر . تأمل شعيرات سوداء مثل الزغب تبدو تحت إبطيْها ، وهو يتساءل : كيف جاء كل هذا العزّ للأستاذ سيد وهو لم يشرق ولم يغرب ؟ .

قعد متربعاً فى آخر النهار على السجادة ، وسيد أفندى وزوجته وبعض الأولاد ، الذين لم يذهبوا إلى النادى ، يجلسون على أنتريه مودرن ، والتلفزيون الملون ينقل مباراة كرة القدم .

عاد صالح إلى حجرة البواب بالمدرسة بعد يوم كله تعب ومتعة وحسرة . إيه يا منيرة . ماذا تفيد ثلاثون جنيها فى هذا الزمن المقلوب ؟ الفقر فى المدينة كما فى القرية يكون . لابد من الرحلة إلى البلاد البعيدة . أحس رغبة فى التبول . أضاء فناء المدرسة والدورة حتى يقضى على الشعور بالوحدة والوحشة . تأمل بوله فى الضوء لأول مرة ، فأحس أن بوله عكر ، وأنه يعانى آلاما لا يعرف لها سببا . عاد ثقيل الخطى . وكلما اقترب من الحجرة شعر أنه يتضاءل . يتضاءل . بين اليقظة والنوم رأى أطفاله يبكون وأمه تقول له : كيف تعمر الخراب وتخرب العمار . قام من النوم خائفا يترّقب ، وهو يقول :

- يا خفى الألطاف نجنّا مما نخاف . . !

حاولت يا سادة يا كرام أن أعرف سر أحزان صالح أبو عيسى فى هذه المرحلة ، فكان كثيرا ما يسكت !

- مثلك كان ينبغى أن يشكر الله على ماآتاه .

- سأقول لك سرا . وربما كان خاصاً بى وحدى .

ـ استبشرت خيرا وحمدت الله على أن فك عقال لسانه ، فقد أخبرنى بما أدهشنى - وإن كان قد زاد من عجبى ببطل حكايتى - هل تظن أن الأعور خير من الأعمى ؟ فى القرية كنت أحس أنى سعيد . سعيد جدا ، فأنا سيد الغنم . أهش على هذه ، وألاعب تلك . أشرب اللبن ، وأجزّ الصوف . كنت فى مملكة أنا وحدى السيد فيها ، وإن كانت ليست ملكاً لى . الحرمان فى المدينة أقل - لكن الحرمان لا يولد الأحزان ، وإنما الشعور به والمعاناة منه .

عاودت صالح أبو زعبوطين خواطر أمل مكبوت ، وأصر على أن يسير فى الطريق حتى النهاية ، فالموت غنىً أفضل من الحياة فقرا . وفى عصر يوم دخل على الشيخ عبد القادر مدرس اللغة العربية - الذى جلس بعد اليوم الدراسى يصحح الكراسات ، حتى يحين موعد الانطلاق إلى الدروس الخصوصية - فرقّ لحاله ، وأخرج نصف جنيه وأعطاه له ، لكن صالح قال له فى ثقة : لا أريد مسكنات ، ولكنى أريد حلا للمشكلة .

قال الشيخ الذى لم تفارقه رصانة الأزهريّين ، وهو محشور فى بدلة مثل كيس القطن :

- عندك حق يا صالح . لقد تغيّر الزمان والرجال . أين الأيام التى كان الفقير يدخل فيها على الغنى فيعطيه الغنى فى حلم وكرم ما يريد قائلا : إنْ جاورتنا فمرحباً بالإقامة ، وإنْ جاوزتنا فمصحوباً بالسلامة . لقد تغيّر كل شىء يا صالح وإن شاء الله سوف أساعدك فى استخراج جواز السفر ، فوالد تلميذ عندى يعمل فى مصلحة الجوازات .

***

لم تسع منيرة الفرحة ، وقد رأت الدفتر الأخضر فى جيب صديرى زوجها . ذبحت له فرخة ، وقالت : كلها لك ياسيدى وتاج رأسى . دخلت الحمام واغتسلت بصابونة معطرة ، وسرحت شعرها دون أن تضع عليه جازاً ، كما تفعل أحيانا بعد الاستحمام .

كان الرحيل يوم عيد ، حتى أطفاله الأربعة كانوا فخورين بأبيهم الذى سوف يركب الطائرة ، ويسافر بعيدا بعيدا . ولكنه سوف يعود سالماً بإذن الله ، كما قالت الأم ومعه كل مايشتهون . ابنته الكبرى كانت مروّعة لحظة الرحيل ، كأنها حمامة وقعت فى شرك صقر .

يـابا أنـا شايفـه عينك عـلى السفرْ هتْـزُولْ
الغـربةْ تُـربةْ يـابا ، بِقِـلّ الأصُولْ وتـزول
تفْنى الخـلايِقْ ، وكـلّ العِبـاد هتْـزول

وقد حدثنى صالح نفسه - فيما دار بينه وبينى من أحاديث خاصة - أنه قد عزم منذ الليلة على أن يبدأ صفحة جديدة . صالح أبو زعبوطين مات إلى الأبد ، ولن يعرفه أحد فى بلاد الغربة ، ولن ينطقه واحد من أهل القرية ، لأنه سوف يصبح فى عداد الأغنياء . فجعلت أنفيه وأثبته ، وأنكره كأنى أعرفه . .

***

ورد فى قول مأثور يا سادة يا كرام أن الطاعون نزل بمدينة يعيش فيها أحد السلف الصالح ، فحمل متاعه وهمّ بأن يخرج منها ، فقيل له كيف تهرب من قضاء الله ؟ فقال أهرب من قضاء الله إلى قدره . وهذا ما حدث لصالح الذى غابتْ أخباره عن زوجته وأولاده ، كأنما ابتلعه حوت وغاص فى أعماق اليم ، بعد ستة شهور كوامل من الانتظار المخيف ، وردت رسالة من العزيز الغالى ، يقول كاتبها على لسانه :

زوجتنا العزيزة السيدة منيرة أم طلبة .

التحيات الطيبات لك ، والسلام المعطر بالورد والنعناع للأولاد فلذات الأكباد ، وسلام الله ورحمته وبركاته على جميع الأهل والجيران ، كل واحد باسمه ورسمه خوفاً من الخطأ والنسيان .

أعرفك يا زوجتى المصونة والجوهرة المكنونة أنى وصلت مدينة العين بأبو ظبى ، والناس هنا مسلمون وموحّدون بالله مثلنا . وقد وجدت العمل بعد شهر من سلامة الوصول بفضل الله الذى لا ينسى عباده المخلصين . وأعمل فى شغلة المعمار حامل طوب ومونة . كنت أتمنى أن أعمل فى وظيفة وأجلس على مكتب مثل الأستاذ سيد ،

لكن أمثالى لا مؤهل لهم سوى العافية ، أدامها الله علينا وحفظها من كل سوء . الشغل متعب من شروق الشمس إلى مغربها ، والجو - كما يقولون هنا - حار وايد .

مرسل لك مبلغ ثلاثمائة بالتمام والكمال ، واصرفى وتصرفى بحكمة . اهتمى بالأولاد كثيرا جدا ، واوعى تزعل البنت لأنها أصبحت عروسة زورى قبر والدى واطلبى لها الرحمة والغفران .

لا أعرف متى سأعود فكل شىء بأمره وسبحان علام الغيوب . اطلبى من الشيخ باز أن يحضر لقراءة القرآن كل صباح ، فالقرآن يطرح البركة فى المكان ، ويطرد شياطين الإنس والجان .

صلى وادعى الله يا منيرة أن يحفظ لنا العافية والصحة التى هى غاية القصد والمراد من رب العباد .

ألف تحية وكفاية كلام والسلام ختام .

من طرف العبد الفقير إلى ربه . . زوجك

صالح أبو عيسى

حدثنى صالح فيما بعد أنه كذب على زوجته فى الخطاب ، فقد ظل ثلاثة شهور كاملة يبحث عن عمل ، بلد تستقبله وأخرى تطرده . بات ليالى كثيرة فى العراء بلا فرش ولا غطاء ، بغير زاد ولا مال ، ولولا بعض العطايا والهبات من أهل الخير لمات ، جوعا ، وما عرف الذباب الأزرق له مكاناً . فى هذه الليالى الطويلة كان لا يفارقه طيف منيرة تقول له : تحمل ، كله من أجل العيال يا صالح . كما كانت صورة أمه تظهر أمامه دائما باكية . سأل نفسه هل يعرف الموتى قسوة ما يعانيه أحبابهم فى الحياة الدنيا ، وهل طلوع الروح يمنع الوصال بين عالم الحياة وعالم الموت ؟ لا يستطيع أن ينسى رؤيا مثل الكابوس ، فقد رأى فيما يرى النائم أمه مرتدية ملابس ممزقة ، وقد حملت مقطفاً من الروث ، وتسير فى أرض موحلة بالزفت ، تسمرت قدماها وكلما حاولت أن ترفعهما حرج الواحدة دامية ، وقد التصق لحمها بالزفت ، فأخذت تصيح : عينى عليك وعلىّ . . يا عزيز عينى . . عينى يا صالح . . عينى يا عزيز عينى . . !

استيقظ من الرؤيا فزعاً كأنما يتخبطه الشيطان من المس . ظل الكابوس محفورا فى وعيه فأل شؤم كلما صادف أهوال البحث عن عمل فى بلاد لا يعرف فيها أحداً ولا يملك شيئا . أمر خفى عليه فى هذا الحلم ، فسّره بعض الزملاء له ، ورأوا فيه دليل كرامة ، لا يظهر إلا لمن كشف الله عنه الحجاب ، فآلام الأم فى الحلم هى مكابداته فى بلده ، وفى « أبو ظبى » ، من أجل البحث عن عمل يكفيه هو وأسرته ، والعين التى نادت عليها أمه هى المدينة التى قُدّر له أن يعمل فيها ، لذلك سماه الزملاء صالح المبارك وصالح المبروك ، وصالح العينى ، نسبة إلى مدينة العين . وصدّق صالح ما قيل فصار يكثر من الصلاة فى أوقاتها ومن تلاوة القرآن ، وترديد بعض الأحاديث التى حفظها عن الشيخ عمران من خطب الجمع والعيدين .

أحس صالح برضى وقناعة بعد أن جاءه خطاب بعلم وصول المال لمنيرة ، وأخذ يشكر الله فى السر والعلن ، فقد أطعمه بعد جوع ، وأمّنه بعد خوف . وكان لا يشغله عن ذكر الله شاغل من شواغل الدنيا الكثيرة ، بعد العشاء ، طعاماً ، وصلاةً ، كانوا يجلسون جميعا ، كل واحد يجترّ همه وطموحه ، إلا صالح الذى كان يعيش بينهم كأنه مجذوب يسمع ولا يتكلم ، وكلما سأله زميل فى أمر من الأمور رد عليه فى ثقة المؤمن «ولا تقولنَّ لشىء إنى فاعل ذلك غداً إلا أنْ يشاء الله» . لم يعد أحد يناديه باسمه ، فقد صار عند البعض الشيخ صالح . وعند الآخرين . الحاج صالح . . رغم أنهم يعلمون أنه لم يحج بيت الله الحرام .

وفى ليلة لا تنسى انتهى مجلس الأكل والصلاة والسّمر ، وانحشر كل جماعة فى حجرة يرصون أنفسهم فيها مثل علبة السردين . الجميع «فواعلية» ، لكن التعب رغم قسوته كان لا يقضى على قلق الكثيرين ، ولا على خوفهم على الأهل فى بلادهم البعيدة .

فى هذه الليلة تلا الشيخ صالح «ورد» ما قبل النوم ، واستعاذ بربه من الهم والحزن والعجز والكسل ، واستغفره من الخطايا والآثام ، ونام مرددا : «الحمد لله الذى لا يضر مع اسمه شىء فى الأرض ولا فى السماء وهو السميع

العليم» ، لكنه ظل عصيَّ النوم ، ومرت أمام خواطره صورة كل من يعرف فى بر مصر من الموتى والأحياء ، مرت صور الجميع بسلام آمنة إلا صورة أمه المحزونة دوْما . كأنما تحمل همّ السنين . وظلت تلومه قائلة : هانت عليك بلادك ، هكذا يا صالح تخرب العمار ، وتعمر الخراب .

أحس به رفيق صعيدى فقال :

- مالك يا شيخ صالح ؟ خذ سيجارة ووحّد الله .

أمسى صالح الذى ينصح الكل فى حاجة إلى من ينصحه . أحس وهو يسحب نفسا عميقاً من السيجارة ويطرده أنه مضيّع مثل الدخان . حين رمى العقب من يده أحس أنه هو والعقب سِّيان . نظر إلى بقية الأعقاب التى ملأت الحجرة فانهالت دموع ساخنة على خديه ، خرج إلى الخلاء ليفك حصرته من البول ، وحتى لايشعر ببكائه أحد . أخذ يعاتب زوجته فى سره : «سامحك الله يا منيرة ، صالح صار الآن عقب سيجارة ، من أجل الحلم بدار جديدة ، وملابس نايلون ، وقميص أحمر» .

وقد ذكر صالح فيما ذكر أنه لم يعان طوال سنواته الخمسين من أية علة من العلل ، لكنه فى الأيام الأخيرة بدأ يعانى آلاماً لا يعرف لها مصدرا ، فكل أجزاء الجسد توجعه ، ورغم الصلاة والمناجاة إلا أن نفسه أيضا كانت عليلة . الصراع الخفىّ الذى مزق الرجل أن دور الشيخ جعله يبدو فى صورة الزاهد الصابر الذى لا يشكو ، ولا يتحدث ، بينما كانت الآلام فى داخله تفيض أنهارا ، تسبح فيها خيول الخوف ، والقلق ، والمرض .

ازدادتْ حالة صالح النفسية والجسدية سوءاً ، وأصبح لا يكلم الناس إلا رَمزا ، وقد ظن كثير من زملائه أنه وصل إلى مرتبة اليقين الحقة ، وأن ما نزل عليه من سكينة ورضى جعله يبتعد عن التفكير فيما يفكر فيه عامة الناس ، وقد فسر ذلك واحد من خبراء الصعيد وقال :

- إن صالح لابد أن يكون قد أخذ العهد قبل أن يأتى على واحد من أولياء الله الصالحين .

وراح يعدد كرامات أتباع سيدى عبد الرحيم القناوى ، وأحوال من يأخذون العهد عليه .

وهنا قال صالح لنفسه : «لا شك أن رضاء العبد من رضاء الرب ، فمن رضى عنه الله أرضى عنه خلقه» . وأحس أن الإيمان ينسيه كثيرا مما هو فيه من الآلام والأوجاع . ولكن الذى آلم صالح وأخافه فى أيامه الأخيرة أمران :

الأول : الإفراط فى التدخين خاصة قبيل النوم . عجيب أمر هذا الدخان يبدو لمن يدمنه أن نفسه هى التى ستحترق إذا لم يحرق السيجارة .

والأمر الثانى : أن عافية صالح قد هُدت ، فشحب لونه وهزل جسده ، والأخطر من هذا - وهو مالم يجرؤ على قوله لأحد ، حتى لزوجته منيرة - هذا الأمر أنه لم يعد قادرا على أن يتحكم فى بوله كثيرا . وقد حيرته هذه الظاهرة فى أول العهد بها ، وكان ما أخافه منها ليس حال المرض ، فالأعمار كما يقال كلها بيد الله ، ولكن ما أحزنه أنه لن يستطيع أن يؤم الناس فى الصلاة ، كما يفعل كثيراً مع أتباعه .

وقد احتار بعض مريديه فى تعليل ذلك ، فمنهم من ردّها إلى المرض ، (خاصة وأن أخبار المرض يوميا ليست غريبة على تجمعاتهم ، فالغربة - كما قال لهم صالح نفسه ذات مرة - تلد من الأمراض مالا عين رأت ، ولا أذن سمعت كما ردها بعضهم إلى الحزن الذى يهدّ الجبال ، ويقصف الأعْمار ، ومنهم من قال : إنه وصل إلى مرتبة الولىّ - مثل كافة أولياء الله ، الذين لا خوف عليهم - ومنهم من رأى أن صالحا رجل طيب القلب ، وأن الله سبحانه رب قلوب ، والرجل بشهادة الجميع قلبه مثل اللبن الحليب . وقد ساعد على عدم اهتزاز يقينهم فى أن صالحا ولى أو مجذوب على الأقل ، أنه لا يكذب ، ولا يتلون مع كبير أو صغير ، كما أنه لا يكف أثناء الصعود على الصقالة . أو النزول منها عن ترديد آيات من القرآن الكريم ، أو ذكر أدعيته المأثورة طالباً فيها العفو والمغفرة ، والعودة السالمة إلى الأهل والديار . وقد سأله بعض الأصدقاء قائلا :

- مالك يا شيخ صالح هل أنت مريض ؟ .
- ظن خيرا ولا تسأل عن السبب . !!

***

يوم يعود إلى القرية واحد من أبنائها النازحين المشردين يكون يوم عيد . الشيخ حسن المطمطم البهلول ملأ الشوارع والحارات صياحا :

- الله حى . الله حى . صالح جى . صالح جى .

انتظره الأصدقاء عند مدخل القرية ، وقريبا من البيت .

منيرة نظفت الدار ، وطبخت للقادم العزيز حلة محشى ورق عنب ، وذكر بط حتى تعوضه عن أيام الحرمان . كل لحظة ترد إليها جارة تسأل عنه بود حتى لا تنساها فى الهدايا ، بل إن أبا منيرة نفسه جاء يطمئن على صهره وذكرها بأن تحضر له سلفة مائة جنيه إلى أن يأتى موسم القطن .

أول مرة تدخل الحقائب الملونة دار صالح الذى جاء راكبا عربة «بيجو» من المطار حتى باب الدار . علت زغاريد منيرة وابنتها ، وكذا زغاريد الجارات والقريبات . امتلأت الدار الصغيرة بكثير من الأهل والأصدقاء ، جاءوا يستقبلون العزيز الذى غاب حولين كاملين .

وعلى غير ما كان يكون . فقد ظل الجميع يطلبون منه أن يحدّثهم عما فعل ورأى ، وأن يحكى لهم عن بطولاته وصولاته . أحس آلاماً لا يعرف من أين تجىء . فكل عضو فيه يشكو يتوجع . أراد أن يبكى ، وأن يقبّل التراب ، ولكنهم أخذوا يرددون ما ذكر غيره من القادمين من نوادر وحكايات ، عن الأجور العالية ، والأطعمة الفاخرة ، والمشروبات الكثيرة ، والفاكهة المتنوعة ، لدرجة أن بعضهم ذكر أنه ملّ أكل التفاح ، واشتاق إلى الجميز . كما أخذوا يثرثرون عن الملابس ، والأدوات الكهربائية ، وصالح يستمع كأنما هم الذين جاءوا من الخارج وليس هو . وأخذ يقول فى نفسه : «والله لو علموا ما أعلم لضحكوا قليلا ولبكوا كثيرا . . . ولكنهم قوم مسرفون» .

- سأله واحد فى دلال :
- أكيد سوف ترجع يا صالح .

فرد بأسرع مما سُئل : «ولا تقولنّ لشىء إنى فاعل ذلك غداً إلا أن يشاء الله» خرجوا وهم يتهامسون بأن صالحا الساذج الذى كان بزعبوطين قد انتهى . وهذا المعلم صالح ، أو الحاج صالح ، يتخابث ، ولا يريد أن يفصح عن نواياه خشية الحسد ، أو أن يطلب منه أحد سلفة أو مساعدة .

حدثنى صالح عن انطباعه السىء من هذه الحفاوة الكاذبة التى قُوبل بها قائلا :

- تمنيت لو كان معى شمروخ طويل وضربتهم جميعا . هذا الصنف من البشر لاهم لهم إلا الفرجة على عباد الله . لا يحاولون أن يفعلوا شيئا . كل بضاعتهم الكلام . الكلام الذى لا يحمل معنى . آه لو كانوا يعلمون .

- يعلمون ماذا ؟

- إن الكنوز الحقيقية هنا على هذه الأرض ، وأن كل ماهو مستورد باطل وقبض الريح .

انفض السامر والسمّار ، وخلا العائد الحبيب إلى زوجته أم طلبة كما كان يدعوها فى لحظات الدلال . أخرج للأولاد هداياهم ، وذهبوا إلى حجرتهم لابسين الملابس المستوردة ، وأصروا أن يناموا بها حتى يحسوا بالعز الجديد الذى تمنوه طويلا .

لبست منيرة قميص النايلون الأحمر ، وجلستْ بين يديه فى دلال ، وأخذت تتأمله فى مودة . لم يكن من السهل أن تدرك ما ظهر على جسده من هزال وضعف . لكنها اللحظة : لحظة للفرحة ، وليست للبكاء . اقتربت منه واقترب منها ، وتهيأت له وتهيأ لها ، لكنه أحس برغبة جامحة فى أن يدخّن سيجارة . أخذ يمتص الدخان فى صمت وحسرة ، وهى تتأمله فى شوق ورغبة . عاودته آلام الغربة ومرارة الليالى السوداء . التصقت به أكثر . . وأكثر . أحس وهو يرمى العقب المشتعل فى أرض الغرفة

أنه مفرغ من الدخل . نقل ناظريه بين العقب ، والمرأة . عاودته آلام عقب محترق . حاول أن يقول شيئا ، لكن الكلام مات فى جوفه .

حاولت أن تتحسس جسده فأفزعها ما بين اليوم والأمس . أحسَّتْ أنها تضع يدها على مومياء . ارتمت فى تخاذل على الفراش ، وهى تحس مرارة تملأ فمها . أخرج سيجارة أخرى ، وأخذ نفسا عميقا ، كانت امرأته نائمة تتأوه ، وعرق بارد يتصبب من جبهته . وهو يحاول أن يتبين من خلال الدخان طيف أمه .

***

وفى نفس الساعة التى وصل فيها من اليوم التالى مات صالح ، واحتار أهل القرية فى تبرير سر هذه الوفاة المباغتة ، والميتة المفرحة . فقد خرج السر الإلهى منه ما بين طرفة عين وانتباهتها ، دون ألم أو حشرجة ، والبسمة مرسومة على أسارير وجهه . وقد ذكر بعض المتطوعين لتفسير أى شىء فى الدنيا ، أن صالحا كان يعمل كثيرا ، ويأكل قليلا ، والبعض الآخر قال إن صالحا وجد حقيبة مملوءة بالمال ، ولم يستطع أن يتحمل الفرحة فطق ومات ، وآخرون قالوا إن فلوس صالح ضاعت أثناء العودة فمات كمدا . وهناك روايات وروايات ، فالناس هنا - كما قال عنهم صالح - لا يجيدون سوى الكلام .

وأهل القرية رغم اختلافهم فى سر الوفاة اتفقوا على شىء واحد ، هو أن صالحا هذا به شىء لله ، فقد أدرك الرجل المبارك - رحمة الله عليه - بصفاء قلبه أن أجله قد انتهى ، فجاء ليموت بين أهله وعلى فراشه .

وأصبح الحديث عن الشيخ صالح شغل القرية الشاغل فى الحقول ، والبيوت ، والمقاهى ، وبدأوا يتحدثون عن كراماته حيا وميتا ، فقد ذكر بعض المشيعين أن النعش كان يطير كأنما يريد أن يخرج من دار الباطل إلى دار الحق ، وأنهم رأوا طائرا أخضر يطير حين دفن الرجل الطيب بجوار أمه .

وقد ذكر أبو الغيط اللّحاد أن شجرة بدأت تخضر على باب قبره دون أن يزرعها أو يسقيها ، وعندما جلست بجوار هذه الشجرة امرأة عاقر بالمصادفة ، أحسَّت برغبة فى أن تنام مع زوجها ، فحملت بعد سبع سنين عجاف ، ونذرت إن جاء المولود ولدا فسوف تسميه صالحا .

ولم يكف أهل القرية عن الحديث عن كرامات صالح حيناً من الدهر ، إلى أن حضر وافد جديد ، فذهبوا إليه يستقبلونه بحفاوة ، ويسألونه عمّا جرى له من أحداث فى البلاد السعيدة البعيدة ، فالعين لا تشبع من النظر ، والأذن لا تمتلىء من السمع ، ما كان فهو ما يكون ، وما صنع فهو الذى يصنع ، فليس تحت الشمس جديد . كل الكلام يقصر ، ولا يستطيع الإنسان أن يُخبر بالكل . . . .

وهنا يا سادة يا كرام طلع الصباح ، وسكت الراوى عن الكلام المباح .

القاهرة : طه وادى

حيوانات وطيور

محمد المخزنجي

الكلاب

لما انقطع نباح الكلاب المنكر فجأة ، أحسست بالدهشة والارتياح وقلت : خيرا ، لعل المطر كشحهم . وقد كنت أسمع صوت هطوله المشتد ، وكانت الدنيا بردا قارسا لهذا خشيت أن أفتح الشباك أو باب الشرفة . ثم إن النزول تحت الغطاء فى هذا الجو كان يخفف من وطأة الشعور بالوحدة والحزن اللذين يبعثهما صوت المطر ، وينعش بالدفء ذكريات طيبة قديمة ، وأخيلة ترفرف فى أفق بعيد .

لا أدرى لماذا فشلت فى استدعاء أى ذكرى ، أو اصطناع حلم يقظة ما ، وظلت خواطرى مشدودة إلى لمة الكلاب التى غاب نباحها فجأة .

كانوا خمسة أو ستة أو سبعة كلاب يختفون دوما بالنهار ويظهرون فى عمق الليل ، وكان مفترضا أنهم بنباحهم الصاحى والسهر الممتد ، يمنحون المكان شعورا بأمان ما ، لكن العكس : صاروا مصدر إزعاج وكرب شديد لكل من يلوذ بهدأة الليل بعد صخب النهار ، إذ كان صحن الليل الخالى يأخذ نباحهم المسعور ، ويكبره ، ويزوده بالصدى والرنين ، فيستحيل إلى غارات من نصال مصطكة ، تظل تخترق أغشية الآذان ، وتنغرس فى أعصاب السمع طوال الليل .

كان أقل الأشياء كفيلا بتفجير نباحهم . . . صراع على عظمة وجدها أحدهم فى كوم القمامة وهم عليه مزدحمون ، أو مرور كلب منفرد غريب على مبعدة ، أو وثبة قطة من سطح إلى سطح . . خربشة فأر فى صدع جدار قديم ، أو مروق عرسة من تحت عقب باب ، أو دبة صرصور ليل هوى بعدما أرهقه التحويم حول واحد من مصابيح الشوارع .

كانوا ينبحون ، ويسمعون صدى النباح ، فيخالون أن كلابا أخرى تنبح عليهم فهم عليها ينبحون . ينبحون على أى شىء إلا اللصوص الذين جاءوا مرة ورموا إليهم بكسرات خبز دهنت بمرقة ظلوا يلحسونها بينما الشرفات تسرق ، والأسطح تسرق ، وعدادات المياه والنور ولمبات الشوارع تسرق ، كل الأشياء تسرق حتى لم يعد لنباحهم المسعور من معنى ، أى معنى ، وهم يواصلون النباح الذى ازداد اشتعالا فى الليالى الأخيرة لأن أنثى بينهم كانت فى موسم التسافد وهم عليها يتصارعون ، حتى بعد تمام الاختيار يظلون يتصارعون . . يتزاحمون ، ويدسون بأبوازهم ، ولا يكفون عن النباح .

بدا أننى سأنام وأحلم أحلاما بهيجة ، أو بالأدنى ناعمة الحزن ، فى هذه الليلة الماطرة الخاليةمن النباح ، لكنى مكثت طوال الليل أصارع أمواج كوابيس سوداء ، فيها لمة

من كلاب جربة مسعورة ، تغلى فى دوامات من جرى متواصل ونباح شيطانى وعقر بالأنياب وخمش بالأظافر وتزاحم .

وصباحا ، كانت الدنيا مغسولة وبرك المطر فى كل الأماكن ، وكنا نخرج من أبواب البيوت رافعين أرجل بناطيلنا ونمشى بحذر على الأرصفة حتى لا نبتل ، وعند رأس الشارع انتبهنا إلى سكان أول بيت وقد فتحوا الشبابيك ، وأبواب الشرفات ، وأطلوا منها يزعقون ، ويشيرون بأياديهم إلينا : «من بعيد . من بعيد . لفوا من بعيد» . ورأينا على الرصيف لمة الكلاب . فى سلسلة صنعتها أجسادهم المتعاقبة وراء بعضها بعضا ووراء الكلبة التى كانت مدفوعة بقوة طابور هائج إلى عمود النور ، تضمه ملتزقة به ، مصعوقة وهم وراءها مصعوقون .

القطط

إيه يا قططا تعول فى قلب الليل الشتوى وأنا سهران متلفف فى البطانية أطل من شق فيها على صفحات كتاب . . تموء وتشب على الأبواب وتخربش وتنادى بمواء فيه بكاء ونواح .

(كنت أتشاءم من صوتها ذاك فى أول الأمر لأن ذلك كان يعنى أن أحدا سيموت فى الصباح ، ولما مكثت تعوى طوال ليالى الشتاء دون انقطاع ، ولم يمت أحد ، أدركت أنها ظلت جائعة ومبتردة ، لأن صفائح قمامة البيوت لم يعد فيها فوائض من طعام) .

أنا أيتها القطط ليس أمامى سوى رغيف واحد سآكله بأى شىء لأتمكن من النعاس فى هذا البرد . لكنها تستمر تموء مواءها الباكى وتخربش ، وأظل طوال الليل أهشها بصوتى «بس . بس . أمش . أمش» وأقذفها بورقة كلما فتحت بابى ، أو أدخل فى روعها أننى سأقذفها بالكتاب فتجرى مختفية ، ثم تعود تموء وتعول .

فى الصباح أعرف أن القطط هذه الأيام قد فقدت شيئا عزيزا من عاداتها القديمة . . لم تعد حريصة على النظافة ، كما مضى ، أو أن شيئا ما أصابها وهى فى الصالة . . فى المطبخ . . على درجات السلم . . والمدخل حتى الشارع ، فأجهز لها هراوة من يد مقشة قديمة

(ربما سأتحول إلى قاتل قطط حين يجن الليل !!)

القنافذ

فى ليالى بدر الربيع . والدنيا فضة فى فضة فى دفء ونسائم عاطرات.كالظلال نخرج من ظلال بيوتنا القابعة فى الأرض الخلاء ما بين المقابر والحقول . نتساحب بلا صوت حفاة أو منتعلين أحذية . أحذية من المطاط أو جلد الماعز . أيادينا فى لفائف من قماش . وفى جيوبنا من الحصى حفنات .

نتقدم بحذر . بحذر نتقدم على الطريق الترابية المكسوّة بغبار الفضة القمرية . حدبات القبور مفضضة هنا . وأبسطة الغيطان مفضضة هناك . والقنافذ بقع داكنة تخرج من جحورها عند أقدام المقابر . تتجه إلى ظلال الشجر وحواف الترع وأطراف الغيطان . جائعة تسعى بسرعة تدهشنا إلى غذاء من الصراصيروالضفادع والقواقع وجذور النباتات وشرار الأفاعى إن واجهتها . ونحن فى أثرها نسرع كاتمين أصغر صوت .

نقترب ونقترب ونرمى عليها بحصانا . تسكن متكورة فى الحال . تبدو ككرات جامدة من شوك جامد باللحيلة . نتقدم نرفعها ساكنة ونعود فى ضوء القمر البدر نطلق من أصواتنا ما كتمنا . ونتصاهل الضحكات .

وفى ضوء مصابيح البيوت نلقى بكرات الشوك فى طسوت الماء . تنفك . وبرغم تكرار المشهد ذاته أمام عيوننا نحن صيادو القنافذ الهواة . تظل تدهشنا أبواز القنافذ المدببة وعيونها الخرزية السوداء التى تلمع . وتظل تدهشنا أذنابها والأرجل القصار القصار التى نعرف سرعتها . والتى يعنينا دوما نزع أظافرها فهى جارحة وقوية . هذا بالطبع بعد أن نذبحها سهلة بالأمواس وهى طافية فوق الماء . ونسلخ جلودها البارزة الشوك متأففين ونحن نضحك . .

ثم . ثم نقدمها غذاء يقال إن فيه شفاء للمحمومين الصفر . وفيه الوعد للمتعاجبين من الفتيان . إن أكلوا منه يغزر فى صدرهم شعر كالشوك كالشوك يوحى بتمام الجسارة .

العصافير !

أين العصافير ؟

لا أسمع شقشقة العصافير خارج شباكى المغلق ،

والحجرة محكمة الإظلام ، فهل تأخرت فى النوم والنهار طالع ؟ أم أنه الليل لم يرحل بعد ؟

ساعتى معطلة من يوم نزلت بها البحر القريب فى أول الصيف ، ومذياعى الصغير نفدت حجارته ، وهذه المصحة نائية ، وأنا الآن لا أسمع شقشقة العصافير .

فأين العصافير ؟

العصافير مكثت ألاحظها على أغصان الشجرة قرب نافذتى بسكن الأطباء شهورا ، وعندما أغلقت النافذة زهدا فى رؤية المزيد من بؤس المرضى ، إذ يتواجدون بالحديقة أيضا ، اكتشفت أن جوقة العصافير قد صارت منبهى فى عزلة سكنى والظلام : ففى الخامسة والنصف ، وأول ضوء ، يروح يشقشق عصفور بعده تترى الشقشقات وتعلو ، تعلو حتى السابعة لحظة اكتمال الشروق : تبلغ ذروة ارتفاعها والكثافة ، ثم تأخذ فى الهبوط والخفوت والنصول والتمهل حتى الثامنة ، تكون كحوارات ما قبل الرحيل ضنينة تتباعد أسيانة ، وفى التاسعة تتلاشى إذ تطير العصافير جميعا إلى مواضع قوتها والمساقى ، وفى آخر النهار تعود . تثرثر تعبى بشقشقات واهنة تشتد وتشتعل فى لحظة اكتمال الغروب ، وتأخذ تخبو كلما هبط الظلام ، وفى الحلكة تسكت . وها أنذا لا أسمع شقشقة العصافير !

فأين العصافير ؟

أنهض من سريرى لأفتح شباكى أخيرا بعد شهور طوال ، وقد تعلمت كيف أفتحه دون أن أفزع العصافير : ببطء أفتح الزجاج ، بحذر أفتح الشيش : لا عصافير على الشجرة . لا عصافير !

أين العصافير ؟

الدنيا فجر ، والشمس لم تصعد بعد ، فأين العصافير ؟ أفتش ببصرى عنها بين الأغصان المزدحمة والورق المتكاثف وقش الأعشاش المهجورة ، فيفجأ عينى ملتفا يزحف : أجفل مرتعبا ، أغلق الزجاج بسرعة ، بسرعة ، وفى مكانى أتسمر مأخوذا مبهور الأنفاس .

أظل أرقبه بخوف من وراء الزجاج ، وهو على الفرع القريب كامن ، وألقى بنظرة إلى الأرض فأبصر المرضى فى جلابيب الدمور البيض المصفرة وسط جلودهم الشاحبة المرتخية يهيمون سكوتا وفرادى كالموتى الأحياء ، وأرفع عينى إلى زرقة السماء الممتدة على أجد العصافير . لا عصافير فى الزرقة .

أين العصافير ؟

العصافير أتذكر شقشقاتها التى كنت بها أفرح وأعرف المواعيد ، فتندفع إلى ذاكرتى على غير انتظار أصداء عشرات الأغانى ، أغان كثيرة إذ كنا نحب الأغانى : نسهر جمعا فتسهر على صحبتنا الأغانى ، ونلتقى مثنى فتثلثنا بالود الأغانى ، وننفرد فتصاحب وحدتنا وانفراد أصواتنا بالحنو الأغانى ، نسمع أو نغنى فتصير الدنيا نفس الدنيا ممكنة وأرحب بعد الأغانى .

فأين الأغانى ؟

يبهظنى الشعور بالافتقاد فأهبط بالبصر من انفساح الزرقة السماوية إلى زحمة الأغصان ، أراه فأنشغل بكيف ؟ كيف أضربه ضربة واحدة قاضية لا تخطئه . كيف ؟ وكنت خلالها أفكر فى عودة العصافير .

المنصورة : محمد المخزنجى

قصـــة

العـــزلـــة

حسنى محمد بدوى

فى ساعات الضيق ، أجلس إلى نافذتى ، وأتأمل من خلالها الناسَ فى رواحهم وغدوهم . . وأنا اليوم منقبض الصدر . . مريض . ألزمنى مرضى غرفتى الصغيرة منذ أيام . . الشوارع تحت نافذتى خالية من المارة والحركة . الجو شتاء ، قارس البرد ، عاصف الرياح ، مكفهر .

ويطيب لى فى هذه الحال أن أنشغل بعض الوقت عن نفسى فأرقب زبائن المقهى الفسيح الذى يقع فى مواجهتى . تطل نافذتى على مقهى عتيق . ولكن المقهى أيضا منذ الصباح الباكر خالٍ إلا من رجل نحيف ، شاحب الوجه ، عارى الرأس ، أبيض الشعر . جلس فى ركنٍ قريب من مجلسى فى صمت . بدا لى فى معطفه الأسود الكالح وهيئته الغامضة كرجلٍ من رجال الفكر أو الكفاح السياسى المعزولين . هكذا بدا لى فى الوهلة الأولى ، وهو غريب عن المقهى ، أراه لأول مرة هنا . وشدَّ انتباهى إليه أنه لم يغادر مجلسَه منذ الصباح الباكر . وها هو النهار قد تلاشى نورُه الواتى فى قلب الليل البارد .

لمحتُه فى الصباح من وراء زجاج النافذة وهو يدخل المقهى ويلقى بجسمه فوق المقعد الخيزران ، كما طرح فوق المائدة الصغيرة رزمةً من الصحف والمجلات . ولم يتناول إحداها بالقراءة أو الاطلاع . لمحتُه يرتشف فنجانَ القهوة فى ضجر . . ولم يبدُ عليه أنه على موعد مع أحد .

وفى الظهيرة ، رأيتُه يفضّ لفافةً صغيرة . سحب منها رغيفاً وقضم منه قضمةً واحدة . راح يمضغها ببطءٍ شديد ثم ازدردها فى مشقة . إننى أترصده منذ الصباح وحدى فى غرفتى ، وحدى فى بيتى المهجور ! إننى مريض كمَنْ انتابته حمى . . يفيض ذهنى بأفكار ويجيش صدرى بمشاعر وهواجس . إننى حبيس غرفتى كمنْ أُلقِى به عنوةً فى أرجوحة غريبة تديرها قوى خفية دوراناً أبدياً لا معنى له . وليس لدىّ ما أفعله ، فتعودتُ فى هذه الحال أن أجد فى مشهد المقهى قبالتى بعضَ التسلية والتسرية . ولكنى اليوم لا أجد شيئاً من ذلك على الإطلاق . ليس أمامى سوى الخلاء والخواء : مقهى فسيح تحيط به من كل جانب نوافذُ زجاجية تصفعها رياحٌ باردة شاردة عبر بحرٍ هائج الأمواج . والمقهى من الداخل : ساحة من البلاط المثلج والموائد الخاوية والمقاعد الخالية . ليس فى المقهى إلا رجلٍ وحيد ، ضاعف مشهدُه فى ركنه ، شعورى بالملل : زفرتُ زفرةً طويلة وتنهدتُ فى تبرم ، ثم أسندتُ جبينى على زجاج نافذتى . .

وبعد قليل ، رحتُ فى إغفاءةٍ من النوم . ولما صحوتُ ، وجدتُ الرجلَ ما يزال قابعاً فى ركنه لا يفعل شيئاً على

الاطلاق ، ولم يجدّ جديد . ساءلتُ نفسي : كيف يجلس كهلٌ في مقهى خالٍ بارد طوال هذه الساعات دون أن يبرحه لحظة ، ولا يفعل شيئا ؟ . بلا صاحب . . لا يلعب «الدومينو» ولا «الطاولة» . . لا يقرأ . . فهو تارة يتكىء بذراعه على حافة المائدة كمَنْ يوشك على الانكفاء والسقوط ، وتارة أخرى يسند ذقنَه المدبّب على كفّه النحيفة كمومياء محنطة ، شارد النظرات . أهو ينظر في لا شيء ؟ ولكن : مَنْ يدرى ؟ . . وكدتُ أتغافل عنه وأهمل النظر إليه . . .

وفجأة ، لمحتُه قد أتى بحركةٍ مثيرة بعض الشيء . رأيتُه يمسك بلفافته الصغيرة ويبسطها فوق بلاط الأرضية بين قدميه . دققتُ النظر فرأيتُ أيضاً قطةً صغيرة بيضاء برزتْ من بين قوائم المقاعد والموائد . انسلتْ وتهادتْ بخطوات كسولة بائسة تجاه حذائه الباهت . انحنى الرجلُ وبسط اللفافةَ ثم أشار إلى القطة في رفق بأصابعه الطويلة أن تأتي إليه ليطعمها . وهنا ، تفحصتُ وجهَه بنظرةٍ دقيقة ، فلمحتُ ابتسامةً خفيفةً رفّتْ على شفتيه . ولكنِ القطةَ ظلتْ تتشمم اللفافةَ لحظات قصيرة ، ثم استدارتْ وانسحبتْ متراجعة بعيداً عنها في تأفف ! . . ثم توارتْ واختفتْ في أحد الأركان المعتمة فانطفأتْ ابتسامةُ الرجل ! حدثٌ صغير عابر ، لكنه ضاعفَ من شعوري بالأسى !

تكاثفت سحبُ الشتاء ، فبدَتْ الدنيا كلها وقد تدثرتْ بوشاحٍ دخاني رمادي حزين ، شمل غرفتي والشوارعَ والمقهى والرجلَ في ركنه . ولكني أتمتع بحدّة البصر فرأيتُ هذا الحدثَ الصغير الذي وقع في صمت فوخز صميمَ قلبي . إن أحداً من أهلِ المدينة هنا ، لم يعرف بالطبع شيئاً مما حدث الآن . شعرتُ بالإعياء ، لكني ظللتُ أرقب الرجلَ باهتمامٍ وتعاطفٍ بعد ما وقع له من هوان ذلك الحدث الصغير . . وخطر لي خاطرٌ غريب : إن بصري قد وقع على هذا الرجل ، عندما كنتُ صبياً صغيراً ، وكان يشتعل حماساً وحيوية ، ويشعّ وجودُه أملاً ، وهامتُه المهيبة عزّةً ، وسط جماهير غفيرة . . خطر لي أنه ممن كانوا يقودون المظاهرات في سنوات عصيبة ضد الاحتلال . . وضد استبداد السلطات ! . . كما سَاءلتُ نفسي : حقاً ، من أين جاء هذا الرجل ؟ وفيمَ يفكر ؟ وإلى أين يذهب عندما يغادر المقهى ؟ . . ظللتُ أنظر اليه بالرغم من أنه لا يفعل شيئاً على الإطلاق . تفرستُ في عينيه - وهو لا يلمحني وأنا متوارٍ في ركني ، فلم أجد فيهما أثراً للرغبة في النوم . إنه مسنٌّ ، طال به الجلوسُ ، فكيف لا يغلبه النومُ ، أو يقوم ويتحرك ؟ . . لقد لمحتُ في أعماق عينيه بعضَ ما يختلج به قلبُه من مشاعر . هل لديه ما يفضى به إلى مخلوق ؟ . . ورميتُ ببصرى في كل أرجاء المقهى ، فلم أجد مخلوقاً آخر يعمر خواءه ، حتى (جرسون) المقهى اختفى تماماً ، وكأن المكانَ لم يدخله إنسانٌ منذ أعوام ، ولم تدفىء جوّه البارد أنفاسُ بشرٍ منذ زمن قديم . قلتُ لنفسي : «أنا الآن في ريعان الشباب ، ومع ذلك فأنا والكهل متشابهان !» . وفجأة ، لاح على باب المقهى الخارجي ، رجلٌ آخر . . طويل القامة ، متقوّس الظهر ، يرتدى جلباباً بالياً ، يحمل تحت إبطه صندوقاً لمسح الأحذية . دخل الرجلُ المقهى واتجه نحو الزبون الوحيد . اقترب منه في خفة ، فالتفتَ إليه الكهلُ الذى بدالى ، في تلك اللحظة ، وكأنه لم يتحدث إلى مخلوق أو لم يحدثه إنسانٌ منذ أعوام ، فأثقله صمتُه المزمن ! . . إن الانسانَ منّا قد يثقله خواءُ قلبه الكسير أو امتلاؤه . لوّح له بكفّه في حركةٍ تنمّ عن ترحابٍ حار ، فهرع إليه ماسحُ الأحذية وأقعَى بين ساقيه على البلاط ، ثم انهمك في مسح الحذاء ، وكأنه هو الآخر لم يلقَ زبوناً منذ أعوام . ورأيتُ الكفّين المعروقتين ، والذراعين والكتفين ، البارزة العظام ، وهي تهتز وتنطلق يمنة ويسرة في حركةٍ متتابعة بنشاط وحيّة - وكأن أمراً جديداً دافئاً قد شاع في جوّ المقهى البارد . ورأيتُ الرأسَ الأسمر ذا الشعر الجعد وهو يتطلع بين لحظة وأخرى ، إلى وجه الكهل الصامت . ولمحتُ الابتسامةَ الريفيةَ الساذجة تتوهج في صفاءٍ غريب تحت بصيص من ضوءِ المقهى الكابي الذي سطع وانبثق فجأة من مصدر مجهول ، كما التمع أيضا شيءٌ آخر بين الرّجُلينْ . التمع الحذاءُ الذي ظل منطفئاً باهتاً منذ الصباح . .

وبعد دقائق ، ضرب ماسحُ الأحذية بكفّه على الصندوق ، ثم قام فنفحه الكهلُ أجرَه .

وعندما حمل الماسحُ صندوقَه ، مَدَّ إليه الكهلُ يدَه وبها رزمة الصحف والمجلات ، فتناولها الرجلُ وهزّ رأسَه شاكراً ، ثم دسَّها على الفور فى صدره العارى من خلال شقّ جلبابه بامتنان ورضا كمن شعر على التو بالدفء ، ثم استدار مبتسماً وخطا خطوات . وهنا ، وقع حدثٌ صغيرٌ آخر بعث فى نفسى شعوراً موجعاً . فعندما ابتعد ماسحُ الأحذية خطوات ، رمق الكهلُ حذاءَه الملتمع كزجاجٍ نقىّ برّاق ، ونظر متطلعاً إلى ظهر الرجل وأومأ إليه فى لهفة . فَغَرفاه . أراد أن يقول له كلمةً . لكنه لم يستطع !

إن ماسحَ الأحذية قد مضى الآن فى سبيله دون أن يلمح هذه الايماءةَ التى نادته لعله يجلس فيستمع اليه ! رأيتُ وحدى هذه الايماءَةَ . وحدى فهمتُ مغزاها . حدستُ معناها بقلبى الكسير الذى انتفض فى صدرى كعصفور ذبيح مع ترقرق دموعى التى أسدلتْ ستاراً هلامياً على المشهد كله ، فتوارى وراءه الرجلُ والمقهى والشوارعُ الخالية الموحشة المبتلة بالمطر . . ثم . . رأيتُ صورةَ ماسح الأحذية ماثلة وحدها فى خيالى . . رأيتُ الرجلَ يشقُ الأمطارَ ورياحَ الليل الباردة بصدره المحشو برزمة الصحف والمجلاتِ !

وأغلقتُ نافذتى الخشبية ، واستدرتُ إلى الداخل . . .

الاسكندرية : حسنى محمد بدوى

في أعدادنا القادمة
تقرأ هذه القصص والمسرحيات

● حدث فى ليلة تونسية	عبد الرحمن مجيد الربيعى
● الوجه	عبد الستار ناصر
● نباح القطار عند آخر مدينة	محمود عوض عبد العال
● من كتاب مملى	أحمد مختار
● تطوحات	سعد الدين حسن
● السماء ورقة زرقاء	ادريس الصغير
● الفتاة ذات الوجه الصبوح	محمد المنسى قنديل
● الاغتيال	مرعى مذكور
● قصص قصيرة جداً	طلعت فهمى
● الزيارة	محمد سليمان
● الشيخ محروس	محمد ممدوح راشد

قصـــة

انتحار "بيجو"

فخرى لبيب

أنا عائد من القرية المجاورة سعيداً ، أمتطى ظهر حمار يسير الهوينا . أحتضن كنزا صغيرا دافئاً ، حلماً طالما اشتقت إلى تحقيقه . أخيرا حصلت على كلب «كباشى» هو نوع ممتاز من كلاب الحراسة . أفقت على الحمار يبرطع . وجيش من كلاب الناحية تلاحقنا ، انطلق «الكباشى» الصغير يعوى فى صوت طفولى . أتى العواء للحمار من قفاه «فاشتد ذعره أطلق العنان لسيقانه الأربع . خيل إلىّ أنى واقع لامحالة ، والطامة كبرى ، إن قطيع الكلاب مازال فى إثرنا . وصلت الدار وأنا ألهث ، لا أدرى أخوفا وذعرا ، أم فى ذاك السباق الرهيب .

هاهم إخوتى عندما رأوا الشىء الصغير كان قطعة من السواد الفاحم اللامع ، فقط ، كان طرف ذنبه ناصع البياض نظر إلينا بعينين براقتين ثم نبح فى أصغرنا ، فقفز مذعوراً . ضحكنا جميعا . انكمش الكلب على نفسه ، ثم عاد فى سرعة يبدى استعداده للعب . قالت أمى : خذوه إلى الخارج ، لست بحاجة إلى عبء جديد ، لكن أطعمه لابد أنه جائع . انهمكنا فى إعداد مكان له وطعام يأكله .

جاء أبى فى الظهيرة فرح به ، حمله وربت عليه . قال ، لابد من قطع زهرة الذنب . إنها ذلك الجزء الأبيض فى نهايته صحنا جميعاً فى استنكار قال ، هذا ما يقوله العارفون . يجب قطع الزهرة وشيها وتقديمها له ليأكلها . استبشعنا الأمر ، إلا أن أبى أصر على ذلك ، يبدو أن لهذا النوع من الكلاب مراسيم خاصة . ربطنا الذنب بشدة قرب نهاية الزهرة . بدأ الكلب صراخا مؤلما . أسرعنا نقطع ذلك الجزء . ملأنا مكانه بتراب الفرن . تركناه فانزوى فى أحد الأركان وضعنا الزهرة فوق النار ، عبق المكان برائحة كريهة . قدمناها له بعد شيِّها ، عافها ولم ينطق قالت أمى : هذا عمل وحشى ! حاولت أن أضعها قسرا فى فمه ، أطبق أسنانه ، وأنَّ أنيناً خافتا . قال أبى : دعوه الآن ، وتعالوا نعطى له اسما . اختلفنا بشدة حتى كدنا نتعارك حسم أبى الأمر . قال : سندعوه «بيجو» تساءل أخى الأصغر لم سمى هذا النوع بالكباشى ؟ قال أبى ، هو يكبش اللصوص من رقابهم ! أحسست نحو هذا الكائن الصغير ، باحترام شديد . تسللت أرى ماذا يفعل . أصبح الآن قطعة من السوادبالقطع لن يبين فى ظلام الليل كان يلف حول نفسه ، يحاول الإمساك بذيله . قلت لأمى ، أفك الرباط ؟ نهرتنى قائلة ، يمتلىء المنزل بالدم .

نما «بيجو» وكبر . أصبح عنصرا أساسيا من عناصر

البيت صنع لنا مهابة عارمة بين الجميع ، أصدقاء ومعارف وأغراب . كنت أحس بالفخر عندما يطرق الباب أحد ، ويسأل أولْ ما يسأل ، إن كان «بيجو» مطلق السراح . الكل يخشاه ما عدانا ، أى منا يستطيع أن يأمره فيطيع نحن وحدنا فى كل الجيرة ، من يملك هذا الكائن الخرافى . أحضر أبى سلسلة حديدية متينة ، وطوقا جلديا سميكا قال ، حان أوان تدريب «بيجو» على الحراسة . سيربط أثناء النهار ، ويطلق أثناء الليل يطعم فى اليوم مرتين مرة فى الصباح بعد تقييده ، وأخرى قرب العصر ، قبل فك إساره بساعتين لابد أن يهضم ما أكل قبل إطلاقه .

لم يستسلم «بيجو» فى سهولة . ظل يعوى طوال اليوم والأيام التالية ، إما جوعا وإما ضيقا بالقيد الذى طوق رقبته كان يحاول جاهدا أن ينزع السلسلة من جذورها نجح فى ذلك مرة وأخرى نال جزاءه عن ذلك علقة ساخنة ، كف عن المحاولة . كانت أسعد أوقاته ، لحظة أن يفك فى المساء . ويفتح له الباب . كان يندفع على الفور لايلوى على شىء ، يدور حول المنزل ، كأنما يتيقن من وجوده ، ثم يطلق نباحا عارما ، يعلن به مقدمه ، وإمساكه بدفة الأمور .

كان يحيط بالمنزل ، عدد من العشش التى أعد والدى كلا منها لتربية نوع من الطيور أو الحيوانات . هنا دجاج وهناك بط وأوز وورومى أو حمام ، أرانب أو أغنام . تلك كانت هوايته المحببة ، وهى تدبر لنا فى هذا الخلاء إمكانيات غذائية جاهزة . إلا أن تلك الثروة ، كانت عرضة للثعالب والذئاب واللصوص من البشر . أدرك «بيجو» دوره ومهمته إلا أنه كان فى بعض الأحيان ، ينقل نفوذه من خارج المنزل إلى داخله ، ينبح فى دجاجة شاردة أو أرنبا فى غير مكانه أو جديا بعد عن زريبته ، ناهرا الكل كى يلزم حدوده .

بدأت علاقتنا «ببيجو» تتخذ شكلا جديدا لم يعد ذلك الصبى الذى يقضى جل وقته يلعب معنا أصبح الآن أكثر جدية إنه يعود فى وردية المساء فيتناول إفطاره ثم يستلقى مقيد العنق ، ليغفو بعض الوقت ، استعدادا لما عليه من واجبات كنا نحاول التسرية عنه ومداعبته ، إلا أنه كان يعزف فى بعض الأحيان عن لهونا الصبيانى بل كان يشجع فى أحيان أخر ، كأنما يهزأ من أفعالنا الساذجة ، أصبح له عالمه الخاص ، إلا أن يوم استحمامه ، كان يوما مشهودا من كل أسبوع . كنا نتكاتف جميعا للإمساك به ، نغسله بالماء والصابون ، حتى يغدو نظيفا لامعا . ويظل هو صامتا مستكينا ينظر إلينا بعينيه البراقتين ، حتى إذا انتهى الحمام نفض نفسه بعنف ، ليغرقنا بكل ما بقى من ماء فى شعره ، فنتصايح فى وجهه ، فيهز ذيله ، كأنما يسخر منا .

مضى عام صار «بيجو» كتلة من الفولاذ الأسود كانت كفه تبدو كقبضة باطشة ، تبرز منها مخالبه منذرة مهددة . كنا نتسابق فى الصباح الباكر . عندما يبدأ فى «خمش» الباب ، معلنا رغبته فى الدخول . كان يندفع عند فتح الباب فى شموخ يزيحنا من طريقه فنسبه ونلعنه . هذا الكلب المغرور ! كان يعود فى بعض الأحيان ، وقد غرق فى الدماء لم تكن آدمية ، إذ جلجلت سمعته فى المكان كله ، ففرض حظر تجول كامل حول زمام دارنا . كانت ضحاياه من الحيوانات لتى تتطفل تبحث عن صيد أو تلك التى تضل طريقها فيسوقها سوء قدرها ، إلى مخالبه وأنيابه ، وحينئذ تقع علينا مهمة تنظيفه ، مستخدمين خرطوم المياه . صار أبى هو الوحيد القادر على التحكم فيه وتقييده ، كان قد اعتاد التوجه فور دخوله إلى حيث مربطه ، هنالك كان يضع أبى الطوق فى رقبته ، ويقدم له إفطاره كنا نحن من يضع له عشاءه ويطلقه من قيده ثم نسمع نباحه طوال الليل وإحساس بالأمان يغمرنا ، فهنالك فى الخارج يربض «بيجو» المختال ، يصدّ عنا الغوائل .

ظللنا كذلك زمنا ، حتى جاء يوم عاد فيه «بيجو» مرهقا كان واضحا أنه قد خاض معركة عاتية طوال الليل كانت عيناه تقدحان غضبا ، ولأول مرة كان مصابا بجراح . قيده أبى ، ضمدّ جراحه وقدم له إفطاره . بدا عازفا عن الطعام . فى الضحى وبينما أمى تقدم الحشائش للأرانب ، اندفعت الأرنبة الأم فى العشة ، مرقت أمام «بيجو» إلا أنها لم تعبره ، لم يكتف بالنباح فيها كما اعتاد ، زمجر ساخطا ثم لطمها بكفه . خدت حركتها أسرعت

والدق ترى ما حدث ، تمددت الأرنبة أمام «بيجو» جثة هامدة ، قلبتها أمي ثم انهالت عليه ضربا خرجنا على الضجيج ، كان «بيجو» يقبع منكمشا على نفسه . أحس فداحة جرمه ، فاختفى الغضب من عينيه . حل محله انكسار واضح بدأ يئن فى خفوت كالمعتذر . عندما عاد أبى وعلم بما حدث انهال عليه ضربا حتى أوجعه . صرخ فيه ، هزمك كلب الجيران ، فأفرغت خيبتك فى الأرنبة ! علم أبى بتلك الواقعة عندما خرج فى الصباح . صحنا فى وجهه نعايره . ظل بقية النهار ينظر فى أسى وحيرة ، حيث كانت الأرنبة، فى العصر رفض تناول الطعام تقدم نحو الباب بلا حماسة بعد أن فك قيده . لم يرتفع صوته كثيرا طوال الليل . فى الصباح لم نسمع خبطاته المعتادة على الباب . أسرعنا نفتحه . وجدناه ممددا فى هدوء . دخل وقد مدّ بوزه نحو الأرض . نام حيث قيده فوضعنا الطوق فى رقبته . رفض الإفطار فبدأنا نشعر بالخوف عليه : قال والدى وفى صوته رنة ألم : دعوه الآن . لا تضايقوه اليوم . عند الظهيرة كان «بيجو» قد حفر حفرة عميقة ، قدر طول السلسلة ، وهناك رقد . عندما اقتربت منه كانت فى عينيه نظرة حزن غاتبه . هز ذيله فى وهن انقبض قلبى بشدة . كان الأكل ما زال فى مكانه ، حاول أبى يلاطفه ، فك طوقه وأخذ يربت عليه . ظل راقدا فى حفرته يئن . لم يخرج الليلة للحراسة . قال أبى إنه حزين ، دعوه يستريح .

فى الصباح كان فى مكانه كما تركناه بالأمس . تحول قلقنا إلى جزع . كان الضعف قد بدا عليه إنه اليوم الثالث دون غذاء أو ماء . حاولنا إطعامه أو سقيه فرفض أخذت أربت على رأسه . خيل إلى أن سحابة دمع كانت تغيم فى عينيه قالت أمى : أتركه لحاله . قلت : أظل إلى جانبه . قالت فى أسى : لن تفعل له شيئا . لم أفهم ماذا تعنى . ظللنا نتناوب إلقاء نظرة عليه مابين الفينة والأخرى جاء أخى الأصغر نائحا . تلك كانت نوبته . قال ، «بيجو» لا يتحرك . أسرعنا نهرول إلى حيث الحفرة . كان ممددا هناك وقد خمدت أنفاسه . أخذنا فى البكاء . تحول صوتنا إلى عويل وصل والدى وعرف بالأمر . وقف صامتا وقد دمعت عيناه قال : سندفنه فى الحديقة . سنحفر له قبرا . قضينا ما بعد الظهر فى إعداد مرقده الأخير . هنا حيث صال وجال .

خيم الوجوم علينا جميعا . نمنا دون عشاء فى تلك الليلة ولأول مرة منذ جاء «بيجو» ، أحسست بالحزن العميق والوحدة والخوف .

فخرى لبيب



قصة

منار فتح الباب

مذكرات غير مكتوبة

تنتزع ملابسها اللامعة فى عصبية وهى تلملم هواجسها . . إنه العطر الجميل السريع المفعول . والله !! سينجذب الجميع إلىّ غدا كالفراشات . سأسوى بينهم شياطين وملائكة . سيتبعثر عطرى الفائح فى وجه نبيل وسامح وكمال . آه من هذا الأخير ومن عناده . يبدو أنه اغتر بسيارته الفارهة . لكنه سيصبح غداً روميوى الخاص . أعاهد نفسى على ذلك . . وذلك الأهبل الطائش عادل . إنه بالتأكيد يحبنى . . لكنه . . مسكين . يتظاهر بأسوأ أخلاق . . يالتفاهته !

لقد نسيت الأستاذ مصطفى أيضاً . . كم كان رقيقاً اليوم معى . . لقد أثرته بفستانى الوردى حتى إنه نسى المحاضرة . لابد أن أكلمه تليفونياً اليوم قبل أن ينسى . بل لا . سأنتظر إلى الغد فربما يأتى إلىّ بجديد .

ضجيج السيارات يغطى على طنين عقلها . تنتزع سيجارة وتتأمل فى المرآة الكبيرة . كم أنا رائعة فى سروالى الجينز ! لكنى سأبدل النوع لأكون مثل زهراء . لا أدرى كيف تعرف إبراز معالم جسدها بسرعة وسهولة . كم أغار من ضفائرها الذهبية . تكاد تكلم صورة الفتى البيتلز المثبتة على الحائط . تتقصقص أفكارها . يجنّ عقلها بخصلات شعرها المجنون . . ؟ سأنقض عليه غداً بالمقص . . حفافى ستصنعه لى تماماً كالهيبز . . تتنهد . . تشعل جهاز التسجيل الأنيق فى ضجر . . تبحث فى حقيبتها عن شريط لخوليو . . أين ذهب ؟ . . يطير رمش صناعى من جفنها الناعس . . تلك الحقيبة البائسة . . لكن جلدها ثمين . . لا تجد كتاباً واحداً . . تبتسم فى أعماقها . . تمرّ بذهنها قسوتها المتعمدة مع المهذب نبيل . . ربما أظلمه . ماذا يريد منى . . ماذا يريد ؟ تبتلع حيرتها بين أذنيها وتهيم فى همسات خوليو . . يشرد خيالها إلى مرآتها المزخرفة مرة أخرى . إننى لا أفترق كثيراً عن تلك الفتاة المدللة فى إعلان مساحيق ماريباج . . أو صديقات خوليو . . سأقابله إذا سافرت إلى أسبانيا . . فإن لم أجده سألحق به فى طائرة ال ت . دوبل . . إيه . . فى أمريكا . . سأسحره بابتسامتى سأواجهه بصراحة « أغانيك فائضة الرومانسية » ؛ سيقع فى شباك جاذبيتى ويفتتن بحيويتى . . كاد جارنا الصيدلى الشقى أن يأكلنى أمس بنظراته . . لم تطل كثيراً بعد أن رفضت دعوته للعشاء فى المسرح لكنه فى آخر الأمر أهدانى حبوب التخسيس الفرنسية . . ذلك النبيل . . لماذا أفكر فيه كثيراً هكذا ؟ . . تستبدل بخوليو مقطوعات الديسكو الساخنة . . إنه يغار من الشباب المحيطين بى حتى ليكاد يعنفنى على كتابة عناوينهم للمراسلة . . لكنى خلقت للناس . . إنه أنانى . . ضيق الأفق . . خبيث . . لا يصلح أن يكون صحفياً كما يريد . . لا أدرى كيف كان مرتاعا لصورة الكعكة الكبيرة فى احتفال زواج الأمير . . أليس أميرا ؟

تضحك فى نفسها ساخرة . . صديقتى تسميه « سجعوا البضاعة المحلية » هذه النماذج من البشر ضائعة . . منتهية . . ينتهى الشريط . . تسرى شحنة غضب غريبة فى دمها المائع . . تحس العزلة فجأة ، . . فتتقدم حافية بخطوات حذرة حتى تصل إلى الشرفة . . يخفق قلبها بشراهة . . يتآكل كسيجارها . . تطلق شعرها . . ضوء إعلان عن كعب عال يزغلل بصرها . . تتفرس فى أنوار الملاهى الساطعة . . الرجال المتجولون كالذئاب . . لا جديد . . يلسعها صقيع خفيف فترتدى معطفاً تفضله !! وتظل متسمرة كتمثال الحرية يهفهف ثوبه . . تشعر أن أفكارها المتحرة تتسلل إلى جمجمتها لتتصيدها فتعود من حيث أتت وتعود إليها صورة حبيبها المزعوم نبيل وبقية القائمة . . تجذب إليها المدفأة . تسترجع حبال ذاكرتها . . ستنجرفين فريسة إلى هوة الندم أيتها العبيطة . . لن يسعك مكان ولوفى بذور زهرة ، ولن تجدى سواى تشكين له . . وتتهاطل كلمات وعوده على رأسها فتطلق العنان له ليغوص فيها . . تغص عيناها ببركان هروب ثائر . . تتذكر قول صديقتها ابكى كل مساء . . هذا شفاء . . تتساق دموعها على وجنتيها المتجمدتين تدفئها فتزداد ذرفا . . تدفن أنفها بين كتفى وسادة وتسحب مرآة صغيرة . . تأكل شفتيها المطليتين . . ترى كيف أبدو باكية ؟ . . العيون تبدو بديعة هكذا بين الدموع . . لا أنسى تلك الفتاة التى كانت تبكى فى فلسطين . . عيناها كانتا جميلتين !

يزاحم خيالها غيوم صداع وهمى . . رنين الهاتف يقشع غيومها . . تنهض كأنها حلت قضية الشرق الأوسط وتتناوله بين يديها كقطة تنقض على فأر . . صوتها يقطر نعومة . . آلو . . وى . . ياس . . أنا السمراء اللطيفة تضحك ضحكة هستيرية . الأخبار ؟ . . نزاع على الساحة . تراجع . . لماذا تشغلون بالكم . . إنكم تغرقون فى دوامة من الفزع . . كن لديك يأس حتى يكون لك أمل . . مجنونة ؟ تزفر بزهو . . ماذا تريدنى بعد . . إلى اللقاء يافيلسوفى العزيز ولا تنس حوارك معى فى مجلة المرأة السعيدة . تجلس بسأم إلى المائدة وبين شفتيها شفاطة مشروب مستورد لذيذ . . تفيق جسيمات هذيانها المرتعشة بلطمة من ورقة خطاب غرامى يتراقص تحت النافذة المفتوحة على مصراعيها . . تمسح على شعرها وتشتم رائحة الشامبو الأوربى . . تنتعش . . تشرع فى الكتابة قبل أن تغادرها أحلامها المنهكة . . كيف حالك ياخطابى العظيم . . تقطع صفحة الأخبار السياسية وتمسح بها مائدتها ! . . رنين الهاتف يزعجها مرة أخرى . . هوف . . آلو نعم . . من أنا ؟ . . انقلب الناس إلى مهرجين فى هذا العالم ؟ . . إننى أتعجب من قدرتهم على المزاح . . متعبة وفى أشد الانشغال . . لا بأس . . غداً إن عشت . . تشاو .

يتربع على سجادة وثيرة وبحدة تقطع بأسنانها علبة علك فاخر . . تحاول كتابة مذكراتها بعد أن أسكرها غرور كاذب يحبوننى ثم يموتون . . يالتعاسة حظى فى هذه الدنيا . . يحبوننى بلا احترام . . يحبوننى بلا حب . . يحبوننى ويذهبون . . يعودون . . المعذبون المشردون . . لم يعرفوا من أنا . . لكن . . أعيش بلا سبب . . أصارع فى ميدان حرب ببندقية قديمة لا تعمل . . أتلفت حولى متظاهرة بالقوة . . تخيط أطياف عشاقها . . نبيل عنكبوت . . كلهم . . كلهم كالعنكبوت . . يتصورون أنهم يقوون على تسريب خيوطهم الذهبية إلى نفسى . سأهاجر إلى عالم جديد . . عالم بلا عناكب . يجب أن تتحرر فلسطين حتى أتزوج من ذلك الفلسطينى الوسيم ونعيش معا هناك بين أحضان الطبيعة ! . . ولو لم يتحقق ذلك سأعيش فى قصر على الخليج . . تحتضر ذاكرتها شيئاً فشيئاً . . تنقب عن شىء جديد . . لقد اشتقت للرسوم المتحركة . . يخبط ظفرها الطويل قرص المذياع . . الساعة السادسة النشرة . . الساعة السادسة وخمسة . . انتهت النشرة . . تهز كتفيها . . نعتذر عن تقديم تحليل للموقف السياسى وإليكم أغنية عاطفية رائعة . . تنتظر . . إليكم برنامج « دردشة مع فنان» ما هى أكلتك المفضلة ؟ متى ستطير إلى الولايات المتحدة ؟ ما مدى تأثير موسيقى الغرب عليك ؟ تدير قرص الراديو وهى تدندن بصوت رقيق : « وقفونى على الحدود » . . تَمْ تَنْ . . أين هى تلك الأغنية التى لا أفهم ماذا يقولون فيها . . تنبعث موسيقى رقص مثيرة . . تقفز على السرير متجاوبة معها . . لم لا أكون راقصة مشهورة ؟ . . تتزلج خائرة القوى . ويختصر جسدها إلى زفير متهوس . . يرتج عقلها . . يترنح سابحاً فى شرايينها وتروح فى إغماءة طويلة . .

القاهرة - منار فتح الباب

مسرحية

التجريف

رجب سعد السيد

في مدخل شقة جديدة خالية . صالة متسعة . باب الشقة . ثلاثة أبواب لثلاث غرف . شباك . . باب شرفة . يفتح الباب الرئيسى . يظهر بالباب أحمد : (أ) ويسريه (ى) . . يهمان بالدخول . .

أ : لحظة واحدة . . بالقدم اليمنى . .

ى : طيب . . طيب . . انتظر حتى ألتقط أنفاسى . . هدنى السلم . .

أ : عندى فكرة . . لا باليمنى ولا باليسرى . . سأحملك وأخطو بك العتبة !

ى : (ممانعة) لا . . لا . . (يحملها) أحمد . . أنا ثقيلة عليك . .

أ : (يتقدم وهو يحملها داخلا الشقة) أنت خفيفة جدا ، ويلزمك أن تسمنى قليلا . . (ينزلها حين يصلان إلى وسط الصالة) . . أخيرا يا يسرية . . جئتنا !

ى : (تقف أمامه . . يداها فى يديه . . يفصل بينهما امتداد أذرعهما . . تتنهد فى ارتياح . تهز رأسها فى نشوة . تسحب يديها من يدى أحمد . . تدور عدة دورات فى رشاقة حول نفسها وحول أحمد) . . أكاد لا أصدق ! . . افتح النافذة يا أحمد . . هل نحن نمتلك هذا المسكن فعلا ؟! .

أ : (يفتح باب النافذة ، وباب الشرفة) . . . صدقى . . المسى الجدران التى سنعيش معها والسقف الذى سيظللنا . . سنجعل منها جنة . . وأنت حواء وأنا آدم . .

ى : أى حواء وأى آدم ؟! . . جدتنا وجدنا الأولان عاشا حياتهما سهلة بسيطة . . لم يعانيا جزءا مما عانيناه . . .

أ : ومع ذلك رسبا فى الامتحان . ولكن . . ما هذا ؟ . . أنت تريدين أن تسهينى بالكلام لكى أنسى . . ولكن لن أنسى . . هات !

ى : ماذا ؟!

أ : القبلة ! . . حسب الاتفاق . .

ى : كفاك ما أخذته على السلم !

أ : ماذا أخذته ؟.. عم توفيق البواب أصرّ على ملازمتنا حتى باب الشقة !

ى : كنت تختلس ..

أ : أبدا والله العظيم !.. أنا مظلوم يا سيادة القاضي .. أنا موظف أمين ولا أعرف شيئا عن هذه الأساليب !

ى : **(تمثل دور القاضي)** اسكت يا أفندى .. أنت متهم .. والاتهام ثابت عليك .. وسوابقك تدل على أنك عنيد فى هذا المجال !

أ : **(مستمرا فى أداء دور المتهم)** أنا أعترف بسوابقى .. لكنها سوابق صغيرة .. مبررها والدافع لها حبى للعمل .. أنا أحب شغلى يابك (ى. تضحك) وشغلى يحبنى ... لكن .. أحيانا يجرن علىّ فيدفعنى للاختلاس .. أنا برىء .. برىء ..

ى : **(تحاول منع نفسها من الضحك)** طيب .. طيب .. خلاص .. المحكة ستسامحك .. لكن بشرط ألا تعود لذلك .. هل تعدها ؟

أ : بصراحة .. لا ..

ى : أنت متهم رأسك ناشفة .. لذلك نحكم عليك بـ .. بـ .. بالـ ..

أ : **(متنصلا من دور المتهم يحاول الانقضاض عليها)** بماذا ؟.. تعالى هنا أنا الذى سأنفذ الحكم ..

ى : **تراوغه)** أنت تتطاول على عدالة المحكمة .. سنضاعف العقوبة ..

أ : **(يجرى وراءها)** أنا قتيل المحكمة .. لابد من تنفيذ الاتفاق ..

ى : **(تدخل إحدى الغرف)** لا يا أحمد .. لا ، سأصرخ وألم الناس !!

أ : **(داخلا وراءها)** وراءك !.. أصرخى ، ليس فى العمارة صريخ ابن يومين !

(أصوات مطاردة .. ضحكات .. ممانعة . تكف الأصوات لحظات . يخرجان إلى الصالة ذراعه تحيط كتفيها تضمها إلى جانبه . يسيران صامتين إلى «البلكونة» . يقفان متساندين يتأملان المنظر خارجها) .

أ : لم أقل لك عن السبب الحقيقى فى إصرارى على اختيار هذه الشقة ..

ى: لأنها مطلة على البحر وبذلك يكون هو الجار الوحيد الذى يطل علينا !

أ : فعلا .. البحر هو السبب .. ولكن .. ليذكرنى بوحشة الأيام التى قضيتها فى الاسكندرية قبل أن أعرفك !

ى : هذا يعنى أنك تكره البحر ؟!

أ : كنت أكرهه .. كان يزيد إحساسى بالوحدة .. ولكنى أحببته بعد أن عرفتك وعرف كورنيشه مشاويرنا الطويلة الجميلة .

ى : يجب أن يحفظ البحر لى هذا الجميل (تحادث البحر من خلال الشرفة) أيها البحر أنا أكسبتك شاعرا ! **(تلفتت إلى أحمد وقد تذكرت فجأة)** أحمد .. أنت لم تكتب الشعر منذ مدة طويلة برغم وعدك لى !؟

أ : **(مداعبا خصلات شعرها)** فعلا .. كيف أكتب الشعر وأنا أعيشه ؟!

ى : أنا أتكلم بجد . لديك الآن مخزون كبير من التجارب والخبرات ، لكنك لا تقول شيئا . هل خاصمك شيطان الشعر ؟.. أوه ، آسفه .. نسيت أنك لا تعترف بوجود هذا الشيطان بالذات !

أ : أرجوك يا زوجتى العزيزة . احفظيني جيدا ، والا استجلبت هذا الشيطان وجعلته يمنحنى قصيدة فى مدح هراوة آدم ! **(يضحكان)** .

ى : لا أدرى كيف سكتُّ عليك طوال هذه الفترة التى لم تكتب فيها شعرا ؟

أ : لأننا كنا نصنع قصيدة ، بل ملحمة عظيمة ، أنت موسيقاها العبقرية !

ى : لا .. أنت كسلان . كسلان كزوج قديم .. ماذا سيكون حالك اذن عندما أكتفك بدسته العيال ؟!

أ : **(مسارعا)** لا .. لا .. أرجوك .. سأقول الشعر .. سأقول الشعر ! **(يضحكان)** .

ى : (تنظر فى عينيه) لا تدعنى أفقد فيك الشاعر يا أحمد !

أ : لا أظنك ستفقدينه .. ولكن الأمور صارت معقدة بشكل مربك ..

ى : هذا وضع طبيعى .. نحن لم نكن نلعب ، والأحداث من حولنا تجرى بسرعة رهيبة .. ولكن .. لا أريدك أن تنسى قولك لى إن الشعر هو حياتى !

أ : ولا تغارين منه ؟

ى : كيف أغار منه وهو الذى جمعنا ؟! .. هل تذكر ؟ ..

أ : لا يمكن أن أنسى (يتقدم إلى وسط الصالة .. متذكرا) الزمان ٢٥ مارس سنة ١٩٦٨ .. المكان ..

ى : (مكملة) حجرة اتحاد كلية العلوم .. المناسبة : جلسة جماعة الصحافة لمناقشة مواد المجلة مع الدكتور المشرف على الجماعة .. التوتر يسود الجلسة .. ماذا يفعل هذا الرجل ؟

أ : تصورى .. انه يهدم مجهود شهور طويلة .. يخنق أملنا فى المجلة .. حلمنا الكبير ..

ى : (فى دور الدكتور) يا أساتذة .. تذكروا أنكم طلبة .. لستم جورنالجية .. والسياسة ليست شغلتكم .. انها لعبة من يقدر عليها .. ثم ما هذا ؟ .. من كاتب هذا ال .. هل هذا شعر ؟

أ : ماذا تراه سيادتك ؟ .. إنه شعر ، وقضيته منتهية ..

ى : لا أعرف أى قضايا .. الشعر كما أعرفه يتغنى بالحب والجمال ..

أ : الحب والجمال يا سيدى معانى مطلقة .. و .. (يسعل .. ثم ، كما لو كان يحادث نفسه) ما هذا الذى يحدث لى ؟ .. الانفلونزا تلهب رأسى وتتركنى نهبا لمعول هذا الرجل ..

ى : (تتحدث بشخصيتها فى الاجتماع) أنا أتفق مع الدكتور فى أن الشعر حب وخير وجمال .. وعلى هذا فقصيدة الصديق أحمد ماضى قصيدة حب عظيمة لمصر ...

أ : (يمثل الآن دور الدكتور) مصر ؟! .. مصر ؟! .. كيف دخلت مصر المسرح ؟! .. هل قرأت القصيدة يا آنسة ؟ .. إنها كارت بوستال فاضح ..

ى : أنا أخالفك الرأى .

أ : يا جماعة .. نحن مجتمع محافظ .. هل يمكنك أن تحبى بنفس الطريقة ؟

ى : لن أتحرج من الإجابة على سؤالك . نعم .. عندما أحب سأعطى .. الحب الحقيقى عطاء كامل لايتجزأ .. ثم ان سيادتك تستخدم كلمة محافظ كضد لكلمة مستهتر ، هذا غير صحيح عموما .. وأيضا غير صحيح بخصوص القصيدة ..

أ : أنت قلت مصر .. هل يصح أن نقول عن بلدنا كلاما بهذا اللون ؟!

ى : هذا شعر يا سيدى .. هو كلام .. هذا صحيح .. لكن طبيعته مختلفة عن الكلام العادى .. ثم ان الجنس هنا ليس مقصودا لذاته ..

أ : ليس مقصودا لذاته عندما يتحدث عن .. عن .. الـ .. الـ .. أف .. خاذوال .. لا .. أنا أرفض !

ى : دعنى أشرح لسيادتك .. ببساطة .. الشاعر يقول لحبيبته وهى ترمز لمصر أنا لازلت رجلك الكامل .. لازلت قادرا على أن أزرع فى رحمك الخصب والخضرة ..

أ : أليست هناك طريقة أخرى ليقول لها هذا الكلام غير هذا التخريف ؟!

ى : ليس تخريفا .. انه اتجاه عام سائد (فى اندفاع) ألسنا فى محنة ؟ .. من ينكر أن الشعور بالعجز منتشر بين الناس فى هذه الأيام .. لم يمض على النكسة عام ؟! .. هذه قصيدة مفعمة بالأمل وسط

طوفان الحزن والحيرة .. كنت أنتظر أن نتعلق بها ، ونعطيها حقها من التقدير ....

أ : (بعد لحظة صمت ، وقد انتهت يسرية من مرافعتها) كم كنت رائعة !

ى : كنت متحمسة للقصيدة جدا ، وكنت أتابع شعرك فى المجلات والصحف ...

أ : ذلك الصمت الذى كنت تحيطين به نفسك فى الاجتماعات كان يخفى وراءه هذه الفتاة المستنيرة !

ى : لكنك دائما كنت باردا و .. متكبرا .. حاولت مرتين أن أقترب منك ، ولكنك صددتنى بالتجاهل ..

أ : سامحينى يا جوهرتى .. ما كان يخطر ببالى أبدا أن خلف كل تلك المظاهر الأرستقراطية جوهرة نادرة .. أنت تعرفين .. نفور طبقى أساسا ...

ى : إلى هذا الحد كنت بعيدا عنى ؟!

أ : كان لدى دائما ذلك الإحساس الغريب .. مزيج من النفور والتحدى والرغبة المستمرة فى مراقبتك .. طريقة ركوبك العربة .. جلستك فى الكافتيريا وسط مجموعة الطلبة والطالبات من نفس نوعك ..

ى : هذا يفسر معارضتك الشديدة لانضمامى لجماعة الصحافة ...

أ : ويؤكد ذلك الإحساس بالتحضير القدرى للقائنا ... فى ذلك اليوم ، فاجأتنى .. غزوتنى .. محوت ذلك النموذج الذى رسمته للفتاة المصرية : رأس صغير فارغ ، نظرة مسطحة وبراعة فائقة فى حبك مناورة حياتية واحدة تنتهى بالزواج ...

ى : ألا ترى أننى مارست نفس المناورة ؟! (يضحكان) .

أ : يصعب حساب الخسائر والأرباح بالنسبة لك !

ى : ماذا تقول ؟! .. لقد كسبت كل شىء !

أ : لكنك حزنت كثيرا !

ى : ألم نحزن معا ؟!

أ : كانت كل الأحزان تختفى عندما آخذ كفك فى كفى !

ى : ألسنا اكتشافا عظيما ؟! .. أحيانا أفكر فى أن نخرج للناس ونحكى لكل من نقابله قصتنا .. ما رأيك لو فعلناها ؟!

أ : (ضاحكا) أنا موافق .. ماذا تقترحين ؟

ى : نذهب إلى .. أى مكان مزدحم بالناس .. بالشباب خاصة .. ميدان محطة الرمل مثلا فى الساعة التاسعة مساء وقت خروج السينمات ولقاء الشلل ....

أ : هل هذه فكرة قصتك «دعوة إلى حفل رقص جماعى فى ميدان محطة الرمل» ؟

ى : ليست بالضبط .. سنقف وسطهم .. لا بأس فى استعارة كرسيين من عند عم السيد بائع الجرائد لنقف فوقهما ...

أ : وبالمرة ندفع له الثلاثة جنيهات دينه علينا ..

ى : سيرى الجميع هذا المنظر فيتجمعون حولنا .. لمة من الشباب والشابات . أقدمك لهم : أصدقائى وصديقاتى .. أقدم لكم حبيبى وزوجى أحمد .. لم نزف بعد ... نحن فى انتظار إعداد حجرة النوم وخروج أحمد من الجيش بعد شهور قليلة ... فى ليلة الزفاف سندعوكم جميعا لأنكم أنتم ستزفوننا من هنا إلى عشنا الجميل الذى نعده معا ..

أ : يسرية .. ماذا تقولين ؟!

ى : (مستمرة)أصدقائى وصديقاتى .. لقد دعوناكم إلى هنا لنحكى لكم حكايتنا لأننا وجدنا أنها لابد أن تحكى .. وأنتم أولى الناس بسماعها .. أحمد سيرويها لكم لأنه أقدر منى على ذلك .. نسيت أن أقول لكم إنه شاعر ومقاتل من أبطال حرب أكتوبر العظيمة ..

أ : يسرية .. اعقلى .. ما هذا الجنون الذى تفعلينه ؟!

ى : جنون ؟ .. لو كنا خضعنا لمقاييس العقل ما التقينا .. قل يا أحمد .. احك ..

أ : يا يسرية .. ماذا أحكى ؟

ى : احك يا أحمد . . لا تدعنى أغضب منك . . أعلن حبنا على كل الناس . . ابعث فيهم الأمل . . أكد لهم أن للحب الحقيقى سحرا لا يقف أمامه أى عائق . .

أ : يسرية . . أنا معجب كما تعرفين باستخدامك للفانتازيا فى قصصك . . ولكن ، لا يصل بك الأمر إلى هذه الدرجة !

ى : (تسقط ذراعيها جانبا احتجاجا على تخلفه عن مواكبتها فى شطحتها) هل أسجلها عليك ؟ . . لأول مرة تحبطنى . . .

أ : ياعزيزتى التى تجيد المبالغة . . أنا أحب طريقتنا فى التفكير معا بصوت عال . . . لكن ، إذا فكرنا بهدوء سنتردد قبل أن نحكى . . .

ى : ولماذا التردد ؟

أ : ربما لأننا لا نعرف إلا أنفسنا . . لم نعش إلا قصتنا . . قد نكون بالغنا قليلا أو كثيرا فى تصورنا وتقييمنا لأنفسنا . . .

ى : (فى دهشة متألمة) هل تعنى أن كل ذلك التاريخ لم يكن شيئا عظيما ؟ !

أ : (مسارعا) لا . . لا . . بالطبع لا . . ولكن . . هل نحن وحدنا ؟ . . هذا هو السؤال . ثم ، كيف تضمنين توفر الاهتمام الجاد والمشاركة الوجدانية عند كل المجتمعين ؟ كيف تضمنين ذلك وقد صارت مثل قصتنا مضغة تحت أسنان ميلو دراما السينما هذه الأيام ؟ !

ى : كل قصص الحب والنضال العظيمة يجب أن يعرفها الناس . . بشكل نظيف . .

أ : أنا معك فى هذا . . وهو مهمتنا كمعاصرين وشهود وممارسين . .

ى : يجب أن نفعل هذا بشكل سريع ومباشر . . المزيفون يملأون الزوايا . . .

أ : إننا نفعله فعلا . . أنت تكتبين ، وأنا سأكتب بعد أن نروق من مشاكل التأثيث . . . .

ى : أتعلم ؟ . . أحيانا . . أحيانا أفقد الثقة فى قيمة أن أجلس لأكتب قصة قد لا يقرؤ ها أحد غيرك . .

إنى أطمع ، حقيقة ، فى دخول تجربة المسرح . . الجماهير الكبيرة المتجددة كل ليلة . .

أ : آه . . ذلك الحنين القديم . .

ى : لن أمثل طبعا . . فقد فات أوان ذلك . . ولكنى سأكتب . .

أ : وأنا لدىّ فكرة جاهزة .

ى : ما هى ؟

أ : مشهدنا أنا وأنت الآن ! . . اسمعى . . يسرية الغندور . . السن (يتوقف قليلا . .) أنت وذمتك ! . . كيميائية فى أحد المصانع نموذج للفتاة المصرية الجديدة . . ثقافة . . فكر ناضج . . و - ليس مصادفة - جمال خاص يتدفق من منابع متعددة ظاهرة وخفية . أحمد ماضى : شاب فى حوالى الثلاثين ، ينتظر مرور شهور قليلة ويسرح من الجيش بعد أن شارك فى معارك أكتوبر ١٩٧٣ ليزف إلى يسرية . نحن الآن فى أواخر عام ١٩٧٥ ، ولكن العلاقة بينهما يمتد تاريخها إلى لقائهما الأول فى بداية دراستها الجامعية (إلى يسرية) ما رأيك ؟ اللقاء الأول مادة ثرية جدا ؟ . . ولابد أنك تحتفظين بالتفاصيل . . إن ذاكرتك قوية . . وأنا أبحث عن قطعة خشب ألمسها !

ى : (مبتسمة) ثمة أشياء لا تنسى !

أ : اسمعى . . يبدو أننى أنا الذى سأكتب لك المسرحية . الولد أحمد ينجح أخيرا فى اقتناص عقد الإيجار من المالك ، ويتصل بيسرية فى العمل ، فتحضر لافتتاح الشقة حسب اتفاق سابق بينهما (بلهجة خاصة) أسمح لك هنا بفضح بعض حركات الشقاوة !

ى : (مبتسمة) ربنا أمر بالستر !

أ : لا بأس . سوف تبذلين جهدا ضخما فى رسم شخصية البنت يسرية . فهى البطلة الحقيقية ، وأى اختلال فى رسم الملامح قد يؤدى بهذه البطلة وما قدمته من تضحيات إلى هاوية الميلو راما . .

ى : يا خبيث . . عرفت قصدك . . أنت تبالغ فى وصفى لكى لا أبخل عليك أثناء الكتابة !

أ : (مبتسما) أى ذكاء خارق ! (مستمرا فى عرض فكرته) ونتيجة لتقاربها العاطفى والثقافى وطريقتهما الخاصة فى التفكير والنظر إلى الأمور ، يمكن أن يتصاعد الحوار بينهما عارضا كل العلامات على طريقهما الطويل الشاق الممتع . . .

ى : العلامات الخاصة والعلامات العامة . . .

أ : بالطبع . . خطان متوازيان . . الصراع واحد ، وممتد . .

ى : فكرة جيدة . . لكنها صعبة . .

أ : فعلا . . وأنت لها . الزمن عريض . المكان محدود . لا ديكور يسعف . وممثلان فقط . .

ى : صعبة فى الكتابة وفى الأداء أيضا . .

أ : ما رأيك فى أن نمثلها معا ؟ . . وقد يروق لنا الأمر فنستمر فى اللعبة ونؤسس فرقة مسرحية نكسب منها ذهبا ونهجر شغلة الكيمياء التى ستذيبنا فى أحماضها . . .

ى : ما رأيك فى أن أبدأ بذلك اللقاء بعد تخرجنا مباشرة ؟

أ : الترتيب الزمنى لا يهم . . لا يمكن أن أنسى تصويرك لذلك اللقاء فى قصتك «سياحة فى غابة الأشجار المتحجرة»

ى : كاد اليأس يطيح بك . .

أ : فعلا . . تهيأ لى أنى أقصيت عن بداية طريقى . . وكان الرجل قاسيا معى وغير مجامل . . صدمنى منذ أول لحظة بالرفض (بصوت غليظ) القسم مكدس بالمعيدين ! . تهاوت أحلامى التى بدأت أنسجها منذ جئت من الريف للدراسة بالجامعة . بعد أن عرفتك أخذت تلك الأحلام شكلا جديدا . أصبحت ضرورية . . ملحة . . زاداً يومياً . . عملى كمعيد بالكلية سيعضد مركزى اجتماعيا وأنا أتقدم لخطبتك . .

ى : ألححت كثيراً أن تصبر وتكرر المحاولة . .

أ : كيف وأنت تعرفين موقفه منى ؟!

ى : ذلك المنافس العجوز !

أ : منذ تلك الليلة على الباخرة النيلية فى أسوان عندما طاردنا فى الدور السفلى من الباخرة . .

ى : كان القمر قرصا يتألق فوق مياه النيل . . ابتعدنا إلى ذلك الركن الهادىء بعيدا عن ضجيج المزمار البلدى وحلقة الرقص . .

أ : كنت أخطط مشروعا لأول قبلة حين هبط علينا كالقضاء المستعجل !

ى : (فى صوت رجالى غليظ) هذه رحلة طلبة ، وليست رحلة شهر عسل !

أ : كان يحوم حولك كالحدأة ، وكان لابد أن أوقفه !

ى : ولقد دفعت الثمن غاليا . .

أ : صحيح أنه قد تعقدت أمور كثيرة . . لكن ، كيف كنت سأصبح فى نظرك لو بعت موقفى وسكت ؟!

ى : (فى حنان وتأكيد) لا أعتقد أن أحداً يعرفك أكثر منى ! ولكن . . أعتقد أننا يجب ألا نوصد الأبواب فى كل الأحيان . . لماذا لا نستخدم كل الوسائل التكتيكية المتاحة فى مرونة مادامت الثقة متوفرة لدينا ، فى قدرتنا وفيمن حولنا على نفس الطريق وفى نفس الاتجاه ؟!

أ : أنت محقة فى هذا . . ولكنى أحيانا لا أستطيع أن أغالب تلقائيتى . . أندفع بها كما يندفع أبى وإخوتى غير المتعلمين فى البلدة . .

ى : هل تذكر تسمية زميلنا رئيس الاتحاد لك ؟ . . عبد الارتعاشة الأولى !

أ : كانت تلقائيتى تخيفه هو وبطانته (فى مرارة) أولئك الأكلون على كل الموائد !

ى : كانت تصدنى فيهم تلك اللزوجة ، وذلك الادعاء . . قبل لقائنا الحميم كنت أراقب اتصالك بهم وكنت أشفق عليك من مسايرتهم . . .

أ : كانوا يحاولون استدراجى إلى ساحتهم . . جلت بينهم فنفرت منهم ونفروا منى . شتات من المعدمين ذوى التطلعات التى لا يسندها فكر ولا موقف واضح . . . على استعداد لبيع أى شىء من أجل النقود والنفوذ . . وأبناء البورجوازيين يسعون للعمل السياسى ليضعوه شارة على صدورهم

لاستكمال (البرستيج) الاجتماعى ، وقلة مخلصة ، ولكنهاقلقة مضطربة متحيرة ، تستنفد كل الوسائل المتاحة ، ولكن المحصلة لا ترضيها ، ولا تكفى لأن تبتعد بها عن الإحساس باللا جدوى واللا فائدة . .

ى : ثم ذلك الجو الذى يحيطون به أنفسهم . . سرية لا تشى ولا تخفى . . غموض وتعال على بقية الطلبة . . كأنهم من طينة أخرى . .

أ : مساكين . . كلنا كنا مساكين . . حائرين . الفارق بيننا وبينهم أنهم كانوا مشبكين بخيوط تحركهم كعرائس المسرح . . وأبواق تنفخ فى آذانهم . . ولكن حالنا لم يكن أحسن من حالهم .

ى : كنا نملك أنفسنا ونملك نظرتنا إلى الأمور وتفكيرنا المستقل .

أ : مجرد نظريين . . مناضلى صالونات . . حتى مشروعات الخدمة العامة وخدمة البيئة فقدت معناها وصارت مجرد رحلات ترفيهية لتسجل فى الدفاتر .

ى : مازلت أذكر أول خطاب أرسلته إلىّ من البلدة بعد تخرجنا مباشرة . .

أ : كنت مزلزلا تماما . . كنت محتاجا إلى وقفة للمراجعة . وتهيأ لى أننى وجدتها هناك . .

ى : قلت لى ها نحن تخرجنا . . دخلنا الجامعة مع وقوع النكسة . وتعارفنا فى حضنها . . وتخرجنا ونحن لم نزل فى الهاوية . . المحصلة التى حسبتها تكاد تكون صفرا . . فيما عدا أنت والشهادة . .

أ : (مكملا الخطاب) الشهادة تساوى كما من المعلومات سيزول حتما حين أنضم إلى الجيش قريبا وإلى نهاية غير معلومة . . أما أنت . فكل تفكيرى حولك الآن يدور فى تلك الحيرة وذلك العجز . . وأنا أعرفك : تقاتلين كأشجع الرجال وتضحين . لكن . . الخوف . . الخوف . . أعرف حبنا : جذورا موغلة الامتداد ، لذلك أخشى عليه . أخافه أن يموت بين أيدينا . . ينضب معين الحرارة فينا . . تذيب تلك الأشياء المجهولة جدران تحرثمها يغتال انتشارها السرطانى أمان الحب فنضيع فى صحراء الندم . حبيبتى . . فكرى كثيرا . . كثيرا جدا ، فإن حساباتنا الآن تبدو مغايرة تماما لتلك الترتيبات التى وضعناها فى أحلامنا الوردية . .

ى : (جزء من ردها على خطاب أحمد) . . ياحبيبى . فيم أفكر ؟ . . لقد فكرنا معا وحلمنا . أنا لك وأنت لى . . لاتدعنا نفقد أنفسنا . ما الذى حدث ؟ . . هل لمجرد أن لفظك رئيس تتساقط الأشياء أمامك بهذا الشكل ؟ . . أنا لم فكر كثيرا فيك كمعيد . . طبعا كنت أتمنى أن تتحقق تطلعاتك المستقبلية ، ولكنك تعرف صورتك التى تلازمنى دائما وأستمد جسارتى وقدرتى على مواجهة الجميع وإذابة كل العوائق . . صورة حبيبى أحمد . . الشاعر ، الفنان ، المحتوى الفكرى التقدمى ، الإخلاص ، الحب ، الوطنية لا تدعنى أفكر فى أنك خائف ، وساخط بسبب التجربة التى أنت مقبل عليها ، لا أريد تلك العبارات عن الشرف وضريبة الدم . ولكنها فرصة حقيقة للمعاناة والبذل . إنها أول اختبار حقيقى لى ولك . اكتب لى ، أودعنى أراك قبل أن تقدم نفسك للتجنيد .

أ : (جزء من خطاب) . . . حبيبتى العظيمة . . انتشلتنى امكانيات استخضار الجمادات فى خطابك . لقد كنت أنانياً محصورا فى دائرة حسابات أرباحى وخسائرى . تقدمت للتجنيد فعلا وسأصير ضابط احتياط . يمكنك أن تقابلينى مساء السبت القادم على رصيف محطة سيدى جابر قبل قدوم قطار الترحيل (يحادثها مباشرة) أتعرفين . . كنت أشك فى إمكانية أن أراك قبل الترحيل . كان لابد أن أراك ولو أدى ذلك إلى أن أهرب .

ى : (ضاحكة) هكذا ؟! . . من أولها ؟!

أ : كان لدفء يديك فى يدى ملمس جديد . . سحر خاص . . وكانت عيناك رائقتين طيبتين ، وكان فيهما بريق وحزن . . كنت أنظر فيهما ويزداد إلحاح هواجسى بأننى لن أراك ثانية .

ظللت أنظر فى وجهك طول الوقت . أتشبث بملامحه . وأفكر فى أنه لا يمكن أن أفقدك منبعاً معطاء وبصمات على صفحات عمرى . ذلك مستحيل . ضد المنطق . ضد الطبيعة .

ى : وأنا كانت الدموع على أبواب مقلتى . ولكنى كنت أفكر وأحاورها . . كنت أفكر فيك وسط مئات الوجوه الشابة المقبلة على التجربة . . البعض كان متجهما منطويا . . البعض كان يبتسم ويقهقه وسط حلقات الأهل والمودعين ، ولكنى كنت أراهم عناصر جديدة تحمل فى عقولها وسواعدها القوية خيوط الأمل . .

أ : (ضاحكا)وهكذا . . نسينا سلة السندويتشات الجبارة !!

ى : (تشاركه الضحك) فكرت فى أنك ستجوع خلال رحلة القطار . .

أ : فجمعت خبز العالم كله لتصنعى لى السندويتشات ! . . أقمت بها مأدبة عشاء فخمة دعيت لها عددا من زملائى المفاجيع ، وقلت لهم : ادعوا لصاحبة النعمة ! (يضحكان)

ى : مرت بجانبى أم عجوز تجرى على الرصيف مع القطار الزاحف وتنادى ابنها باسمه وكأنه طفل تائه . . كان صوتها مشروخا والدموع تنهمر من عينيها لم أكن أختلف عنها كثيرا !

أ : وأنا كنت ألف وأدور كالمجنون أبحث عن فرجة فى الشبابيك المسدودة بالأجسام . كنت أريد أن ألوح لك وأنظر إليك نظرة يصر الهاجس الخبيث على أنها الأخيرة . . وحين أفلحت أخيرا فى إزاحة الأجسام كان القطار يبتعد ويبتعد يبتلعه الظلام وكنت أنت تضيعين وسط الزحام ، ويدى التى رفعتها لألوح لك بها ، ظلت معلقة يضربها الهواء البارد . . سحبتها وجلست يملؤ نى الإحساس بافتقادك ، وأخذت أتساءل كيف سأتحمل بعدك عنى فترات طويلة ؟ كيف سأحرم طويلا من عينيك : زادى وقوتى اليومى ؟!

ى : ولكنك تأخرت كثيرا عن الكتابة إلىّ . . .

أ : لم أكن أحسب أن اجتياز بوابة الجندية صعب إلى هذه الدرجة . كان لابد أن يمضى وقت حتى أستطيع أن أهرب إليك فى خطاب . كنت أحس بداخلى أشياء تتغير . . لم أكن أدرى كنه التغير ، ولكنى كنت أرقبه بخوف . . فقد ألفت نفسى القديمة ! . . وحين جلست لأكتب إليك سجلت المؤشرات استمرارهزات الزلزال . .

ى : (تقرأ من خطابه إليها . .) هل تذكرين بطل قصتك سياحة فى الغابة المتحجرة ؟ . . إنه أنا الآن . . أنا أمارس سياحة بغيضة فى دروب الغابة المتحجرة . تزعق فىّ الوجوه مِن فوق الأشجار الفحمية . . كلها تقاتلنى وتشدنى إلى قاع سحيق . . لا تعطينى الفرصة لأدافع عنك وعنى . . كان الوجه يتبدى لى فأتعرف عليه ، لكن الملامح لا تلبث أن تغيض وتتشكل ملامح رئيس القسم بابتسامته المقتولة أبحث عنك فى داخلى ، فتتراءى لى الخيالات الخادعة حاملة بعضا من ملامحك ، لكن ملامحه تمحو ملامحك أنت أيضا . أرفض أن أستسلم للخداع . وأصيح : لا . . لا يا يسرية . . لا يمكن أن تكونى مشتركة فى حربهم ضدى وأنت التى تتدلى تميمتك فوق لحم صدرى الذى نقشت فيه رسوم الأمل . . لا يمكن أن تسلميهم ابتسامتك ليحيلوها إلى أخرى متدلية من حبل . .

أ : لم أستطع أن أتخلص من أسر الإرهاق والضغط النفسى . . ها أنا أقترب من منطقة اللاجدوى . . الأسئلة الضخمة التى كنت أفلسفها فى رحرحة الحياة المدنية وتدفق الحب عادت تتقافز فى كل الأركان ملحة ومطاردة . . لماذا ؟ . . إلى متى ؟ . . وأمام الثمن الباهظ الذى كنت أدفعه كل يوم كان من المستحيل أن أصدق ما كنت أردده من من قبل عن مسئولية الهزيمة . . أين الذين أكلوا الحصرم ؟ . . لماذا لا يدفع الجميع بالتساوى ؟ . . لماذا لا يأخذون بالتساوى ؟

ى : كنت تعانى فى « إسنا » وكنت أنا هنا أقترب من الجنون . . خاصمنى الجميع . . آكل وحدى ، وأبقى فى حجرتى وحيدة طيلة النهار . . وفى الليل لا أنام ، وأظل أبكى حتى تتورم عيناى . .

: أحيانا كنت أفكر فى أنك سوف ترضخين . . كنت أعرف مقدار الضغوط عليك . . كنت أكره نفسى لأنى أسبب لك كل هذا الألم . . أحيانا كنت أود لو تستسلمين لهم وتنتهى الحكاية . لكنى أصبح فى هواجسى . لا . . لا . . لا يمكن أن نفترق . .

ى : كنت أقاوم . . وقررت أن أخرج من المعركة محتفظة بك . وبكل الأطراف . . بحيادهم على الأقل . كان علىّ ألا أجعلك تيأس ، وألا أجعلك تكره أبى . .

أ : ولماذا أكرهه ؟ . . إننى أحترمه وأتفق معه فى وجهة نظره تماما . . إن منطقه طبيعى تماما ومتفق مع شخصيته وظروفه . . .

ى : برغم مقاطعته ومخاصمته لى هو وبقية الأسرة ، كان يترك لى النقود فى مظروف فوق المكتب فى حجرتى . . .

أ : لا يمكن أن أنسى استقباله الحار لى فى زياراتى لكم أثناء الدراسة . . أدوار الشطرنج التى كنت أتركه يغلبنى فيها ، ومناقشاتنا عن الأجيال والأوضاع فى البلد . .

ى : كان معجبا بك . . بعد كل زيارة كان يقول لى : أحمد هذا ولد مثقف ومخه نظيف ومكافح . . كان يؤكد على كلمة مكافح . . ثم تمضى فترة ويصنع مناسبة ليعدنى بزواج عظيم وقصر فخم . . كأنه كان يقرأ أفكارى ويريد أن يسبق الأحداث ويوجه تفكيرى . .

أ : ذكاء رجل المال ! . . لم أحس ببوادر تغيره نحوى إلا بعد القبض علينا فى المظاهرات أحسست أنه يعتبرنى مسئولا عن تورطك فى المظاهرة . .

ى : لم يكلمنى فى هذا أبدا . . غير أننى لاحظت أنه يحاول التحكم فى ميزان القوى ، فشجع أطرافا أخرى على زيارتنا . .

أ : (ضاحكا) صديقنا العلومى القديم صاحب مصنع الصابون ، وابن عمك المقاول بالوراثة

ى : إننى أفهمه جيدا . . لذلك جاريته فى اللعبة وكنت أستقبل ضيوفه بشكل أدهشه . . لعب وضحك ورحلات ولكننى بالغت إلى حد فطن معه إلى خطتى المضادة . . أحس أننى أكشف أوراقه . فانقطعت أرجل ضيوفه . .

أ : لم أتوقع أن يرفضنى بهذا الشكل طبعا كنت أتوقع الرفض ، ولكنى ظننته سيضع معرفته السابقة لى فى الاعتبار . . لقد أطاح بكل شىء !

ى : كان معى أشد عنفا حين كنت أمهد لذلك اللقاء . . بدا ناعماً . . أخذ يسرد تاريخ العائلة . . الألقاب والأملاك والأمجاد ، ثم ثار فجأة (تقلد صوت أبيها) صرنا « ملطشة » لكل من هب ودب . . أولئك الذين لا يملكون إلا كلمات رنانة وأفكاراً خداعة . . لم يبق إلا هؤلاء ! . . أليسوا صناعة الثورة ؟! . . أطاحت بنا ولم يكفها أخرجت لنا هذه الشياطين لتجهز علينا وتأكلنا أحياء ، لكنى سأغسل دماغك من هذه الأفكار التى لوثته . وإلا حطمته !

أ : كانت أسوأ أجازة . . خرجت من عندكم وقلبى ثقيل محزون . . رجعت إلى وحدتى شاردا . .

ى : كانت فكرة الزواج تراودنى فى نفس الوقت الذى جاءنى خطابك فيه يقترح نفس الفكرة . . قلت إنها خطوة ضرورية لأزيل تأثير موقف أبى عليك ، وليتضح موقفنا ويبدو أصلب مما يتصوره الجميع . .

أ : لا يمكنك أن تتصورى فرحتى بخطابك الذى جاءنى يحمل موافقتك . . كنت فى حالة نفسية سيئة . . لم أكن أبارح الملجأ برغم طلب القائد لى ، وبرغم الحركة غير العادية التى كانت تجرى من حولى..أخذت الخطاب فى يدى وهرعت إلى مكتب القائد ، طلبت أجازة فورا . علت الدهشة وجهه : كيف وأنت ترى الحال ؟ أعطيته الخطاب ليقرأه . قلت له سأتزوج ، تفضل سيادتك واقرأ . مانع قليلا . أصررت . قال انزل وتوقع أن نرسل لك فى أى وقت

لاستدعائك . لم أسمع غير كلمة انزل . وهرعت إليك من المحطة إلى المأذون بترابي بعرقي ! . . أول عريس من نوعه .

ى : وأنا أول عروس من نوعها . . من المأذون إلى البيت لتواجه المقاطعة الشاملة ، ولتبحث في الصباح عن زوجها فلا تجده . . . !

أ : كانت الأقدار ترسم خطواتنا بشكل : ماذا أسميه ؟ . . قدرى حقا ! . . كيف ترتب لنا هذا الترتيب ؟ . . لو صنعوا فيلما بنفس الأحداث لقاطعناه بسبب هذه المصادفات !

ى : (تقرأ من الخطاب) . . ألم أقل لك يايسرية إنى لن أخرج من الجيش والحال كما هى ؟ . . إنى أكتب إليك الآن بينما عاصفة عظيمة يتم لها التحضير الآن . . يقولون إن الأمر ليس أكثر من مشروع تعبوى، ولكنى أكاد أجزم أنها العاصفة. قد تهب قبل وصول هذا الخطاب إليك . أنا الآن في غاية الفرح . مستريح تماما . أصبحت لى أمام الله والناس . . وها أنا أحس بالرياح القادمة . لم يبق الا أن أدعو الله لأخرج سالما وأعود إليك لنكمل مشوارنا الطويل الجميل . لا أخفى عليك أننى خائف . . ليس جبنا . ولكنه خوف سيتبدد حتما في حضن الملحمة ادعى لى وانتظرينى .

أ : (مكملا) ملحوظة : لنكن عمليين أعرف أنك لن تكفى عن البكاء . قد يطول غيابى . . أرسل لك توكيلا لصرف راتبى . أرسلى نصفه إلى أبى فى البلدة ، والنصف الآخر أضيفيه إلى رصيد الإنشاء والتعمير . عزيزتى : إنها الحرب . لم يعد الجيش معسكر الترفيه الطويل الملول ، سأشترك فى المعركة . ويجب أن تفخرى بهذا . لقد أخذتك معى . وكنت طوال الوقت عظيمة . إذا فزت بالشهادة فلا أطلب منك الا أن تذكرينى لأطول مدة ممكنة .

ى : (من خلال دموعها) كانت كلماتك قاسية بقدر ما كانت تدعو للفخر حقا . .

أ : كنت معى دائما . قررت أن أحافظ على نفسى من أجلك . . تركزت إرادتى فى هذا الهدف . كنت تتبدين لى فأعجب لتلك الطاقة التى تتلبسنى ، وأصير خفيفا كالريشة ، أتقافز وأعابث الجنود . . أصفر بشفتى وأغنى ارتجالا . انتقلت العدوى إليهم . ورحنا نحمّل معداتنا ونحن نغنى . . مر القائد بنا فتوقف قليلا ورأيت الدموع فى عينيه . فى دقائق قليلة شحنا تلا ضخما من المعدات فى عربتين خمس ماكينات ضخ . . أربعين خرطوم فتح . . عشرة خراطيم سحب . . كمية رهيبة حملها جنود فصيلتى فى العربتين . . صففتهم بعد ذلك وصافحتهم . قلت لهم إننا يجب أن ننجح ، وإنى أدعوكم لحفل زواجى . . لذلك يجب أن ننجح

ى : كنت أراك فى وجه كل جندى فى صور الجرائد . . لم أكن أفارق الراديو . . كنت متأكدة أن يديك شاركتا فى كتابة البيانات المنتصرة . قفزت حاجز الخوف ، ولكنى لم أستطع أن أصنع خنساء جديدة . . كنت أتذكر أيامنا معا شريطا متصلا وأتذكر كلمات خطابك فتنهار الخنساء وتنهمر دموعها . ولكنى لم أبك أمام أحد . . كنت أخرج إلى صديقاتى وخطابك فى يدى . . أقرؤه لهم وأذيع فى كل مكان أنك ضمن طلائع الاقتحام وأنك تنقب سواترهم . . .

أ : كانت ماكينات الضخ العملاقة تهدر ، والماء يتدفق كالصواريخ يجرف الساتر الرملى . . وأنا أصيح فى رجالى : الهمة ياأولاد . . يسرية تنتظرنى . . لا أستطيع أن أعود إليها خالى الوفاض . كانت كمية التراب المطلوب إزالتها ضخمة . ولكنى كنت أرى المطلوب تحقيقه شيئا آخر . . فتحة فى سور الخوف نعبر منها جميعا إلى أنفسنا الحقيقية . . إلى قدراتنا المدفونة والمظلومة . . عبوراً إلى حلم حضارى يجب أن نحققه والا فلا مقابل للثمن الباهظ المدفوع . . الحلم الأخضر الكبير الذى تتحقق من خلاله أحلامنا الصغيرة العظيمة . .

ى : لم يكن مصادفة أن تلتحق بسلاح المهندسين وأن تختص بمهمة التجريف . . كانت مضخاتك تجرف

مع تراب ساتر القناة أشياء أخرى . . كانت السواتر الوهمية هنا تنجرف وتذوب . . التف الجميع حولى . . أمى وإخوتى . . يجمعون لى الأخبار والمعلومات . . أبى يشجعنى ، ثم ينسحب مسرعا ليمسح دموعه . . . جرفت مياه مضحاتك كل المفاهيم البالية ، وتأكد للجميع أن المقاييس تغيرت . . .

أ : فوجئت بأبيك فى المستشفى . . انحنى فوقى وقبلنى وبكى . . تعلقت برقبته وبكيت كان للانتصار وقتها طعمه الحقيقى . .

ى : لم يقل لى إنه ذاهب إليك . . ذهب إلى أبيك واصطحبه إليك . .

أ : لا يمكنك أن تتخيل منظرهما وكل منهما يحاول اقتناص سترتى المملوءة بالثقوب والملطخة بالدم . . اكتفيت بإهدائهما قطعا من الشظايا ، وقلت إن السترة من نصيب أحفادهما القادمين . . تمنيت أن تكونى أول وجه أقابله . .

ى : كان ضغط العمل شديدا فى المستشفى وكنت أمرضك فى شخص كل المصابين . .

أ : يسرية . . هل يمكننا شراء جهاز تسجيل ؟ . . أريد أن أسجل كل الأحداث قبل أن أنساها . .

ى : ذلك ضد مبدأ التوفير للتعمير . . على كل حال ، يمكننا استعارة الجهاز من أبى . .

أ : بالمناسبة . كم أصبح رصيد خزانة المملكة بعد دفع خلو الرجل وثمن حجرة النوم الملكية ؟

ى : (**تخرج دفتر التوفير من حقيبتها وتقرأ**) مائتان وخمسة وستون جنيها فقط لا غير . .

أ : فكرت أن نشترى موقد بوتاجاز . لن تصمدى أمام موقد الكيروسين .

ى : بعد قليل ستقول لى فكرت أن تشترى جهاز تليفزيون لحجرة النوم وآخر للصالون أما موقد الكيروسين فأنا تدربت عليه وتآلفنا (**يضحكان**)

أ : (**فى رقة**)ياحبيبتى ! . . لا أريد أن تشعرى بالفرق الشاسع . .

ى : معك لن يكون هناك فارق . .

أ : أنا لا ادخل المطبخ . .

ى : ولا أنا . . ولكننا سندخله معا . . وسيعجبنا طبيخنا حتما . (**يضحكان**)

أ : وما آخر أخبار هدية أبيك ؟ . . نسيت أن أشكره . . لم أقابله فى هذه الأجازة . .

ى : سأنقل الأنتريه من المحل إلى هنا بعد أسبوع . . و . . لا بأس سأقولها لك . . كنت أريدها مفاجأة . . لكن لا بأس . . أمى هى الأخرى ستهدينا هدية . . حجرة مكتب فخمة !

أ : (**يصفر بفمه دهشة**) يالله ! . . ولكننا بذلك نترك أنفسنا للقوى الخارجية !؟ . . (**يضحكان معا . خبط على الباب . يتوقفان عن الضحك**)

ى : من يعرف أننا هنا ؟

أ : سترين (**يتجه إلى الباب . يفتحه . يظهر توفيق البواب يحمل لفافات**)

أ : عنك . . عنك ياعم توفيق (**يحمل عنه اللفافات . يخرج توفيق ثانية . يدخل حاملاً كرسيين صغيرين ومائدة صغيرة . يضعهما فى وسط الصالة . يفرش فوق المائدة صفحة جريدة ويضع فوقها لفافات الطعام**)

ت : أحضرت كرسيين متواضعين من عندى . . بدلا من أن تأكلا واقفين . .

أ : شكرا ياعم توفيق . تفضل معنا . .

ت : بالهنا والشفاء (**يتجه إلى الباب**) بعد إذنك يابك . .

أ : مع السلامة . . شكرا ياعم توفيق . . مع السلامة (**يغلق الباب خلفه**)

ى : (**تفتح اللفافات**) ما هذا ؟

أ : كلفته بشراء غذاء لنا قبل أن تحضرى . .

ى : ما كل هذا ؟ . . كل هذا لاثنين فقط ؟ وليمة ؟ . . وماذا ؟ كباب ؟! . هذا ضد مبدأ التوفير . . جنيهان على الأقل ضاعا فى وجبة !

أ : لو كان فرعون يعرفك لأرسل فى طلبك بدلا من يوسف ! . . . نعم ياسيدتى . . كباب لم آكل لحما

منذ أسبوع .. رائحة الشواء تقتلنى أمام كل مطعم ..

ي : والطعام الذى تعده أمى الآن فى المنزل ؟

أ : بسيطة . أمامنا العشاء .. وسأؤجل سفرى للصباح ..

ي : والجنيهان ؟

أ : لم أقرب مصروفى الشهرى .. أعطانى أبى خمسة جنيهات فى نوبة كرم مفاجئة !

ي : لم تقل لى . كان يجب أن توردها فورا .. هذه الطريقة لا تنفع .. بجد ..

أ : أردت أن أقيم لك مأدبة تليق بالمناسبة .. وعلى كل حال .. آخر مرة .. سأسد ثقوب يدى إلى الأبد .. سأستأصل من داخلى الكرم مؤقتا .. لا تغضب أيها العزيز يوسف !!

ي : (تبتسم . تنظر فى عينيه وهو يحشو لها لقمة ويقربها إلى فمها) لا تغضب منى هل تضايقت من كلامى ؟ .. إن ضايقتك مرة أخرى فكن جافا معى .. انهرنى .. أنا أحب أن تجفو علىّ ..

أ : (يضع قطعة الخبز فى فمها) لا أستطيع .. لا يمكن أن أغضب منك .. إنى أسلمك مفاتيح الجنة .. واثق من أنك لن تنزليني منها كما فعلت حواء مع آدم .. اعزفى بأناملك الرقيقة لحن مستقبلنا المشرق .. دبرى أمور مملكتنا لتمر كل سنين عمرنا الجميل بقرات سمان .. سمان ..

ي : (تقترب بكرسيها من كرسيه .. تستند برأسها على كتفه .. تدعه يطعمها) يا حبيبى ! .. سأشترى لك جهاز التسجيل .. فقد عدت إلى الشعر .. وسأحبك أكثر !

(يطعم كل منهما الآخر بيده .. يتبادلان النظرات الحانية والإيماءات الرقيقة ، بينما تنسحب الإضاءة ببطء ، وينسدل الستار قبل أن يظلم المسرح تماما) .

تمت

الاسكندرية : رجب سعد السيد



المتغيّر الجمالي
في القصة القصيرة المعاصرة
قراءة في اختيارات
من نماذج "إبداع"

د. حلمي بدير

في البدء : تنويعات المعيار النقدي :

منذ انحسرت موجة الستينات الأدبية النشطة وحركة النقد لا تكاد تفصح عن هوية واقعة المعالم ، أو منهج يتوافق مع المزاج الثقافي والفكري العام . وقد يكون السبب وراء ذلك تميع المزاج الثقافي والفكري العام ، أو تهرؤ معطياته على أكثر من مستوى ، لا في الإطار المحلي فحسب ، وإنما في إطاره العالمي . وأصبح من العسير ، تبعا لذلك ، تحديد هوية المعيار النقدي ، أو حتى ملامحه الداخلية ، نتيجة لضبابية الرؤية أحيانا ، أو ابتعاد النقد المنهجي عن الساحة ، ليتصدرها عدد من غير ذوي الهوية الثقافية . وفيما عدا بعض المحاولات الجادة المتناثرة على صفحات بعض المجلات القليلة جدا على الساحة الأدبية ، كادت المعايير النقدية تضيع تماما في زحمة الآراء الانطباعية ، التذوقية ، حسنة النية من ناحية ، و«المغرضة» من ناحية أخرى .

ولا جدال في أن حركة «الإبداع الأدبي» في مجال الشعر ، والقصص القصيرة ، والرواية والمسرح ، والتي واكبت السبعينات ، وامتد بعضها منذ الستينات ، تفتقر إلى «المعيار النقدي» الذي يلقي الضوء على تكويناتها الفنية ، ويكتشف أبعادها ، ويساعد على تفسير حركتها . . وهو «معيار نقدي» مفتقد أحيانا ، وإذا ما وجد فيفضل الانشغال بعالم يمكن الاطمئنان إليه ، وهو عالم كبار الكتاب الذين لا يزالون يطغون على الساحة الأدبية في مختلف مجالات الإبداع ، وقد استقرت تجاربهم ، ووضحت معالم عالمهم مما يطمئن «المعيار النقدي» إلى أنه يلج عالما لا يحتاج إلى «مغامرة نقدية» قد لا تحمد عواقبها .

ولا شك أن «التجريب النقدي» مع عالم الإبداع الجديد «مغامرة» تحتاج إلى قدر كبير من الأناة والوعي ، حتى تستطيع رؤية معالم «العالم» بوضوح ، وحتى تستطيع الكشف عن حركة ما بعد «جيل الوسط» جيل «شكري عياد» في «القصص القصيرة» ، وجيل «صلاح عبد الصبور» في «الشعر» ، وجيل «نعمان عاشور» في «المسرح» ، وجيل «فتحي غانم» «في الرواية» هذا الجيل الوسط الذي نتخطاه لنصل إلى حركة الإبداع المعاصرة . على أمل أن نعاود الإبحار مع عالمه عن قريب ، فهو عالم جدير بأن نبحر معه .

ومن الغريب أن نفتش عن «معيار نقدي» نتفق معه أو نختلف ، فلا نكاد نجد سوى معايير محددة كلاسيكية في معظم الأحيان ، تتعامل مع المعنى والشكل ، بمقاييس ثابتة والإبداع الجديد يثور على المعنى ، كما يثور على الشكل . ومن هنا فإنا نستأذن في طرح المعايير الكلاسيكية الثابتة جانبا ، للبحث عن «المتغير» «الملائم» للمتغير الإبداعي «في حركة» «القصص القصيرة» على وجه الخصوص ، يتعامل مع عناصر الرؤية وتنويعات البنية وظواهر التعبير . . في عالم متغير . (١)

تكوينات الرؤية في عالم متغير :

١

الظاهرة المؤرقة ، فيما يختص بفنون الأدب الحديث والمعاصر ، أن أجيالا ثلاثة تتصاحب فيه ، وتملأ الساحة وتنوع التجارب . قد يسيطر الجيل الرائد بحق «الريادة» ، ويستسلم الجيل الجديد «احتراما» على مضض ، فلأننا شرقيون تعلمنا منذ النشأة تقاليد القرية المنسحبة على الفكر أن «يحترم الصغير الكبير» ، نرفض أن نعلن ثورتنا على جيلين يسبقان ويعاصران ويسيطران ، وأظن أن هذه هي إشكالية العطاء الجديد وهي «الإشكالية» الحقيقية غير المعلنة ، والتي تفرض نفسها على ساحة «الإبداع» وساحة «النقد» على السواء .

ففي مجال «القصة القصيرة» نجد من الرواد يحيى حقي ونجيب محفوظ . ومن الجيل الثاني يوسف إدريس وشكري عياد ، ومن الجيل الجديد أحدث

الأسماء محمد إبراهيم مبروك في «عطشي لماء البحر» (صدرت في فبراير سنة ١٩٨٤) (٢) . وهي أسماء متعاصرة يطغى فيها الجيل الأول ، ويشغل الساحة ، فلا يكاد يبرز من الجيل التالي سوى اسم واحد لمع لأسباب ليس من بينها براعة الأداء ، وخفتت من بعد بقية الأسماء ، ولأسباب أخرى أهمها : تواري الكتاب كمصدر معرفة وراء «وسائل التسلية الانفتاحية» الركيكة الفجة .

ونحن لا نرفض جيل الرواد ، ولكننا نرفض أن يكون نتاجهم هو «المعيار النقدي» ، فضلا عن خطر ذلك على الدراسات النقدية ، هناك أيضا خطر ما يفرضه على «الإبداع» من قيود (٣) سواء عند المبدعين أو المتلقين . ومن هنا كانت البديهية الأولى واضحة المعالم في إنتاج الجيل الجديد ، وهي «ضبابية الرؤية» في عدد كبير من الأعمال . وهي ضبابية صادقة ، ناتجة عن ضبابية «المنظور الإبداعي» ، وهي أحيانا ضبابية مفتعلة يلجأ إليها الكاتب عن عمد ليخفي تجربته وراءها ، خشية المصادرة ، وهروبا من «معايير النقد المتوارثة» التي يمكنها التعامل معه . وقد يكون ذلك هو المبرر وراء إحجام بعض النقاد عن تناول إنتاج عدد من الجيل الجديد . إذ يفتقدون هنا «معيار النقد» الذي يتعاملون به مع نتاجهم من ناحية ، كما لا يطمئن المبدعون كثيرا لآرائهم النقدية .

وقد ظهر من خلال «إبداع» عدد كبير جدا من الأسماء ، تنوعت ، وتغايرت ، وجدنا نجيب محفوظ !! وفاروق خورشيد ، ويوسف إدريس . كما وجدنا أحمد الشيخ ، وإبراهيم عبد المجيد ، ومحمد المخزنجي واعتدال عثمان ، وعبده جبير ، وفؤاد حجازي . نستطيع أن نزعم أنها ثلاثة أجيال (قد لا تكون الفوارق العمرية تتوافق مع هذا التقسيم باعتبار الفارق بين الجيلين لا يقل عن ربع قرن) ، من حيث طبيعة ونوعية العطاء الأدبي .

والجيل المعاصر يتميز برؤيته الخاصة ، وهي تنقسم إلى قسمين رئيسيين :

- رؤية واقعية .
- رؤية تعبيرية .

والرؤية الواقعية تحاول خوض عالم مصطرع بشتى التجارب والاتجاهات . وتتميز بأنها تحاول اصطناع أدوات الواقعية ، من حيث محاولة النفاذ إلى أبعاد القضايا المختلفة ، تمسك بعنانها ، وتوحي بالقدرة على التعامل معها ، مطوعة عنصري البنية والتعبير .

أما الرؤية التعبيرية Expression-ism فهي تحاول استبطان الواقع ، والالتفاف حوله والبحث عن أثره لا عن مظاهره . ولهذا فهي تميل إلى أسلوب التداعي أو «تيار الشعور Stream Of Consciousness» وتستخدم بنية مختلفة ، ووسائل تعبير أكثر كثافة ، وانتقاءات دقيقة للمفرد اللغوي الدال ، لا ذي المعنى فحسب .

وسأحاول هنا الوقوف قليلا مع إنتاج متميز برؤية واقعية ، وهو بعض انتقاءات «إبداع» من قصص أحمد الشيخ (٤) «المراقب» العدد الأول من المجلد الأول ، و «الزائرة» العدد السادس والسابع . و «الختان الصيفي» العدد الثاني عشر من المجلد الأول .

وعلى الرغم من اقتراب المحتوى الفني في هذه القصص الثلاث من أرضية الواقع (وهي كل ما نشرته إبداع للكاتب فيما نشرته من قصص ، وصل إلى مائة واثنتين وثلاثين قصة مؤلفة ، بالإضافة إلى تسع قصص أخرى مترجمة عن لغات أخرى) . حيث تتعامل الأولى مع «مراقب» في لجنة امتحان ، والثانية مع «زائرة» ريفية لأسرة نازحة تزعم أن صلة قرابة ما تربطها بها . والثالثة تتعامل مع مصري يعمل بالخارج ويتعامل مع علي مع صديق عمره . وهي جميعا «موضوعات شائقة» تمتع المتلقي بقدر ما تداعب مشاعره وخيالاته . ولكن يبقى لنا من وراء كل قصة ملمح لا يثير الاطمئنان لهذه التلخيصات الإجمالية لكل منها .

ففي «المراقب» نفاجأ بتحويل «الحدث» في مجرى غير طبيعي ، أو غير متوقع ليصبح الطالب الذي زعم المراقب أنه أهانه ، وقد تحول إلى سجين سياسي ، دون أدنى إحساس عند المتلقي بصحة هذا الزعم أو إمكانية صحته . وهنا تتحول القصة من حدث رتيب ، نسمع به كثيرا ، ونتندر به طلابا وغير طلاب ، إلى مغزى مختلف ، ونهاية تفتح أمامنا فرص إعادة ترتيب الأفكار مع تتابع السياق . وتكون النتيجة محاولة قراءة ثانية على ضوء ما أثير من مفاهيم جديدة . ومن هنا تختلف رؤية المتلقي في التعامل مع «السياق الفني» محاولة الاقتراب من رؤية الكاتب .

أما «الزائرة» فهي تقبل عددا من التفسيرات . ولكني أتخيل المؤلف ، وقد وقف صامتا مبتسما أمام كل تفسير ، وابتسامته نابعة من إحساسه بأن أيا منها لم يقترب من رؤيته بعد . وهذا لا يعني غموضا في النص ، أو عجزا عن البيان ، ولكن يعني أن النص يمكن أن يقبل كل التفسيرات (وهذا تصور أعتز به كثيرا من النص الأدبي) . ومن هنا يتعامل المتلقي معه على كثير من

المستويات . فالزائرة ريفية مجهولة الهوية ، على الرغم من زعمها أنها تمت بصلة قرابة لرب الأسرة الصغيرة الفقيرة . وقد ترتب الحدث فى هذه القصة على هذا النحو : (فرضية أولى ساذجة فى تفسير المحتوى) .

● الزائرة جزء من عصابة ١١ هدفها السرقة ، تتردد على الأسرة ببعض منتجات الريف وتطمئن لها الأسرة خاصة وأنها لا تفصح عن سبب واحد للزيارة سوى تبادل المودة .

● الزائرة تتهرب من سؤال رب الأسرة حول حقيقة صلة القرابة ، ولكنها تخبره بالمعلومات المتناثرة التى تؤكد معرفتها بأسرته وبآبائه وبقية أقاربه .

● الزائرة وقد أثارت فى رب الأسرة الإحساس بضرورة المطالبة بنصيبه من الإرث المغتصب ، والذى جاءه عن آبائه وأجداده . وعندما يقتنع بذلك ، ويكتب عريضة ليصل بها إلى محاميه يرى وهو فى الأتوبيس لصا يمد يده إلى حافظة جاره ، ويسلمها خفية إلى يد لا يرى مصدرها لتختفى بها بسرعة ، ويلحظ اللص نظرته له ، ولا يدرى ماذا يفعل خشية العاقبة ، ولا يلبث اللص يجذبه موهما الركاب بأنه قد قبض عليه ، وهو يمد يده فى جيبه ، ويختفى اللص بالعريضة وبعض المال .

● تأتى الزائرة ليلا بدون ما تعودت إحضاره من زاد ، ولكنها لا تلبث أن تصر على الخروج . وقد بدا الفتور عليها . وعندما يعود الزوج بعد الحادثة يجدها فيقص الخبر .

● تمرض ابنته . يذكر قصة رجل أراد دفن ابنه وعندما يعرف الأجر يترك الطفل ويطلق ساقيه للريح . يفيق على صوت زوجته عن استرداد البنت لصحتها . ووقتها ينظر حوله ، فيراهم جميعا بما فيهم الزائرة الغريبة ، ومعها ابن عمه الذى لم يره منذ سبع سنوات ، والتى طالبته بالبحث عنه ورؤيته ، ووقتها لم يتمنّ شيئا بقدر ما تمنى أن يجتمع شمل أسرته المتفرقة ، عساهم أن يستعيدوا إرثهم المنهوب . وهو تصور للحدث يمكن أن يتغير بتغير منظور الرؤية عند المتلقى .

وفى «الحنان الصيفى» نجد هنا المزيج العجيب من المشاعر غير الراقية عند البطل الذى يعمل فى الخارج ، ويأتى بمشاعره المضطربة الزائفة فى أجازاته الصيفية ، والتى تتكشف لصديقه ، وفى كل مرة يرفق به الصديق (الأصالة) ويقسوا أحيانا عسى أن يجد أفكار صاحبه (المعاصرة) طريقا للتوافق مع موروثاته . . ولا شك أن هذا التوزع بين (الأصالة) و (المعاصرة) نابع أساسا من الوقوف عند ظواهر الاثنتين ، أما عمقهما فلا شك وأنه يجد أكثر من مدخل للتوافق والوئام .

هذه الإلماحة السريعة لمحتوى القصص الثلاث تكشف عن عدد من الظواهر :

● أولها أن القصة لم تعد (تحكى حدثا) يمكن أن نرويه فى مجالس أسمارنا .

● وثانيها أنها لهذا تحتوى على بعد غير منظور ينبع من رؤية فكرية واضحة عند الكاتب .

● وثالثها أن أفضل تعامل مع القصة هو التعامل معها كوحدة فنية متكاملة ، اشترك فى صنع بنيتها الفنية فكرة المعنى ، والواقعية ، والأسلوب ، والجمل ، والسياق ، والتراكيب اللغوية ، والصور ، والمفردات ذات الدلالة لا ذات المعنى ، وثقافة المتلقى الذى يمثل البعد الثالث فى التفسير :

النص + الكاتب + المتلقى - المغزى الفنى

ولهذا فقصص أحمد الشيخ تكشف عن هوية القصة الحديثة ، بتجاربها المتعددة ، وتكشف أيضا عن هذه الزاوية الهامة من الرؤية الواقعية . وقد تحدد فيها قيمة الواقع من ناحية ، وقيمة التعامل معه من ناحية أخرى ، لا الفرار منه .

ولا شك أن محاولة التفتيش وراء (محورية الرؤية) فى فكر الكاتب سوف يجعلنا نفتش فى قصصه جميعا أولا ، ونصنف منظوراتها الفكرية تصنيفا متجانسا ، ليمكن لنا محاولة استكناه غور المحور الذى تدور حوله رؤيته . وهى من خلال هذه النماذج «المراقب» الزائرة «الحنان الصيفى» تتمحور فى علاقة صدامية بين الإنسان والواقع . والإنسان هنا هو الإنسان البسيط النقى ، واقتران البساطة بالنقاء اقتران قديم قدم الإنسان ذاته ، ولكنه هنا يكتسب مدلولا جديدا ، وهو المدلول النابع من التصوير الصادق الذى يطلعنا على ما نعجز عن اكتشافه بأنفسنا ، رغم توفره وتوافره بيننا . ولذلك فالأدب فى هذه الحالة يقوم بعملية «تفسير للحياة» لا مجرد «تصوير» لها . ويقوم - من هذا المنظور - بالكشف عن «زيف» معطياتها ، وهو الزيف المقترن بنهاية «المراقب» و «الحنان الصيفى» والذى يساور المتلقى إزاء الزائرة رغم خاتمتها المقترنة بلحظة صدق ، لا تتفق مع هواجس المتلقى إزاءها منذ البداية .

ومن الطبيعى أن نجد نوعا من التوافق فى القصص التى تنحو نحو «رؤية واقعية» ، فكما سبقت الإشارة فإن «القصة» لم تعد «حكاية» تروى ، بقدر ما أصبحت «بنية فنية» متكاملة

نتعامل معها من منظور يعتد بتكامليتها ، ويرى فى إقصاء جزئية منها بترا لأحد عناصرها المكونة يفتقد فى مجال التعامل مع النص . ومن هنا كان تكامل الرؤ ية نابعا من تكوين الشخصية ، والأسلوب ، والجمل ، والسياق ، والمفردات . دلالة العنوان والأسماء (أسماء الأشخاص والأماكن) .

والشخصيات الرئيسية عنده فى «المراقب» هى : الطالب - المراقب - العميد ثلاثة من الأساتذة الرجل النحيل والأكرشان .

وفى «الزائرة» : الرجل - الزوجة الزائرة . الولد الفحل .

وفى «الحنان الصيفى» : شاب يعمل فى مصر . صديق يعمل فى الخارج .

أما الشخصيات المختفية (قد تكون هى الرئيسية) : الشاعر فى «المراقب» والسائق فى «الزائرة» : ابن العم . أسرة الجعليدى .

وفى الحنان الصيفى : شخصية الصديق القديمة .

ويبدو فى هذه التنويعة الصغيرة عناصر من قطاعات من المجتمع ، لا يجمع بينها سوى الجانب الإنسانى . فالملامح الرئيسية أيضا تقتصر على ظواهر داخلية أكثر منها خارجية ، بمعنى أن حدة الوصف من الخارج ، التى كانت من أهم معايير المنحى الواقعى ، قد استبدلت بمحاولة التركيز على الوصف من الداخل ، أو حركة الشخصية من الداخل باعتبار أن الظواهر الخارجية أقرب إلى «الحكائية» منها إلى «الفنية» . فالمراقب «كان رجلا مهذبا له ابتسامة ودودة مهذبة . قال فى تعاطف وود . . .» (٥) وهو الوصف الأول له الذى يرد على لسان الطالب المتحدث . وبقية وصف الشخصية يأتى فى موقف ثورته على الطالب ، ثم فى موقف شرح ما حدث أمام العميد ، والذى انتهى بوفاته (٦) ويمكن من خلال هذه المواقف الثلاثة وضع تصور دقيق لهذه الشخصية (نستخدم كلمة شخصية مع كثير من التحفظ وذلك فى مقابل : بطل ، نموذج ، نمط) لم تصنعها الكلمات فحسب ، ولكن صنعتها أيضا التداعيات التى أثارتها الكلمات فى ذهن المتلقى . وهنا يبدو دور المتلقى كشريك فى تفسير النص ، بل وإعطائه البعد المفتقد ذا القيمة النقدية .

والزائرة «كانت تتسم فى ألفة وهى تلقى تحية الصباح ، كانت تحمل على الرأس سلة كبيرة وثوبها الريفى يستر قوامها الممشوق العفى ، سألتنى . . .» (٧) وهو وصف يوحى بعدد كبير من التداعيات تختص بشخصيتها ، وهيئتها الخارجية التى تحددت «بالثوب الريفى» و «القوام الممشوق العفى» . . وهى صفات من الخارج تعين على رسم الشخصية من الداخل أكثر من وصفها من الخارج . وهى شخصية محيرة لا نستطيع أن نفسر سلوكها تفسيرا منطقيا . ويبدو أن هذا كان عنصرا رئيسيا فى رؤ ية المؤلف لعناصر حركتها الداخلية . فهويتها على هذا النحو غير ممكنة الحدوث ، إلا أن يكون الحدث كله رؤ يا توجت بالحركة الأخيرة التى رأى فيها ابن عمه . ويمكن أيضا تفسير الحدث كله على هذا النحو . بحيث تبدو الحركة جميعا جزءا ضبابيا متكونا فى لحظات اللقاء الأول مع «الريفية الزائرة» قبل ظهور ابن العم .

أما الشخصية المحورية فى «الحنان الصيفى» فهى شخصية مرسومة بعناية شديدة من الداخل ومن الخارج معا . على الرغم من أن الكاتب لم يتناول ذلك بجملة واحدة ولكنها متحركة ، وحركتها هى التى تفسر طبيعتها . وهى شخصية فى صراع داخلى تظن أنها منتصرة ، ولكن الواقع يبين لها انهزاميتها . والانهزامية نابعة من الإحساس الداخلى بالتأرجح بين «الأصالة» و «المعاصرة» . تبدو الأصالة فى الصدق ، بينما تبدو المعاصرة فى مظاهر التأنق ، والسلوك «المستورد» . . وهو يظن أن السيارة والشقة مبرران كافيان لهذه المظاهر ، وإذا به يفاجأ بأن جيرانه فى المسكن التمليك الفاخر «سباك وترزى قمصان وصاحب كشك سجاير تصور ، كيف دفع أمثال هؤلاء الناس ثمن الشقق التى حصلوا عليها ، بينما لم يخرج أيهم من البلد ، إننى فى حيرة» (٨) ويبدو أنه قد أسقط فى يده إذ فى عودته من الخارج قد ظن أنه يمتلك ما لم يمتلكه أحد ، وإذا به يضيع بين تقاليد لم يتمسك بها متمثلة فى الصديق ، وجيران لم يحترم كدهم وكفاحهم وربما «انفتاحيتهم» . وهو فى كلا الأمرين «فى حيرة» .

ورؤ ية المؤلف لهذه الشخصيات جميعا ، رؤ ية تميل إلى الوقوف على أرضية صلبة من الواقع المعاش .

وعلى الرغم من هذا فإن المؤلف يترك لدينا دائما إحساسا بأن الشخصيات الواقعية لا تتحرك من منطلق واقعيتها بخطوات محسوبة ، ولكنها تتحرك تحت تأثير شخصيات غير حاضرة ، ولها تأثيرها الحاضر . فأسرة «الجعليدى» و «ابن العم» فى «الزائرة» تكاد تلتقى بالشاعر فى «المراقب» وشخصية الصديق القديمة فى «الحنان الصيفى» وهى شخصيات تؤثر فى الحدث وحركته رغم قبوعها دون حركة وراءه .

ولا شك أن القصة المعاصرة قد اختارت لها أسلوباً جديداً ، وهى إشكالية ثانية ، فى مجال التجريب . وإذا

كان الأسلوب يبدو شبه متسق مع أسلوب الجيلين السابقين فى القصص ذى « الرؤية الواقعية » فإنه يبدو جد مختلف فى قصص « الرؤية التعبيرية » مما سنعرض له بعد .

والكاتب يبدو متمكنا من أدواته انسيابية السياق ، تكاملية الجمل والتراكيب ، إختيار المفردات التى تمر بها دون أن تستوقفك . فهى تؤدى المعنى دون كبير عناء من المتلقى ، كالحسناء التى تراها أو (تمر بها فتترك فى نفسك المعنى دون إدراك واضح لمصدره . ونبض الحركة فى القصص متسارع ، تسارع الحركة فى الواقع . وقد تكون الانتقالات سريعة بين حركة وأخرى ، بل تنتقل بين فعل وآخر فى جملتين ، يستعين بالفصحى اليسيرة فى السرد والسياق . بينما ينثر بعض الجمل العامية فى « الزائرة » ، وهى خمس جمل على وجه التحديد . كل جملة منها بضع كلمات ، لا تتميز عن الفصحى سوى بكلمات (ح . ع . يكونش ، مش) وهى الكلمات التى تحول الجملة إلى جملة عامية ح : وهى توضع فى العامية قبل الفعل للدلالة على الاستقبال ، وقد وردت فى (ح أتوه) . و ع : وهى تعنى على . ويكونش : وهى تعنى يكون شيئا . ومش : وهى تعنى : ما شىء . ولقد أراد بها الكاتب الإيحاء بقدر من الواقعية ، على الرغم من أنها قد أصبحت قضية غير واردة فى التعامل النقدى ، بمعياره الحديث .

وكما كانت مفردات اللغة هنا من النوع المؤثر دون مبرر واضح (يأتى التأثير أحيانا من اقتراب أسلوب الكاتب من أسلوب تفكير المتلقى ، فينساب مع الحدث دون كلمات تصدمه فتخرجه عن السياق) كذلك كانت تراكيب الجمل القصيرة المعبرة المكثفة أحيانا ، تمتلىء دلالات يمكن أن تحتمل أكثر من تأويل .

٢

وفى مجال تجارب « إبداع » نقف مع كاتب آخر متميز هو إبراهيم عبد المجيد . . (٩) تبدو رؤيته الواقعية ذات مذاق مر أحيانا ، بينه وبين المدينة إحساس حاد بالغربة . على الأقل من خلال قصتين نشرتها « إبداع » له ، وهما : « الغريبان » و « فى الليل » .

فالمدينة فى هاتين القصتين مدينة جامدة بلا قلب ، نهارا (الغريبان) أو ليلا (فى الليل) . عربية (الغريبان) ، أو مصرية (فى الليل) . وهى مدينة مادية لا علاقة بينه وبينها ، بل لا علاقة بينها على الإطلاق . فهو فى الأولى ضائع لا ينفعه العنوان ، بلا هوية . وحتى عندما رأى بصيص أمل فى شخص يجلس بجواره يكتشف أنه فى حاجة لعونه أكثر ، فهو ضائع غريب فى بلاد غريبة ، تكويناتها مجموعة من المبانى المتجاورة أو غير المتجاورة ، لا علاقة بينها لا ظل لها ، حتى الخيط الظل الوحيد الذى لجأ إليه على جدار بيت لم يلبث أن اختفى . الطرقات منبئة أن الصحراء صحراء مهما زحفت إليها المدنية . وبمعنى آخر فالمدنية لا تستطيع عقد صلات إنسانية بأحد . ومن الغريب أن يكتشف فى النهاية فقط أن هذا الشخص الذى يلقاه كان معه فى الطائرة التى قدم بها إلى هنا ، وكأنه يدفعنا إلى الربط بينهما بعلاقة سرابية من نوع ما . نشأت بينه وبين جفاف الصحراء الممتد الذى لم يغير من طبيعته ولا امتداده مجموعات الهياكل المنشأة عليها المسماة منازل وفيلات . فهو غريب فى بلاد غريبة بلا هوية ، وبلا عنوان .

وحتى عندما ينتقل إلى القاهرة « فى الليل » ، يحاول إنهاء جواز سفر لا لأنه يزمع السفر ، ولكن لأنه يريد أن يكون متأهبا له ، ويترك صاحبه مقتنعا بأن عليه أن يخرج بعد منتصف الليل ، ليستخدم هذا الجاكت الثقيل غير المفيد نهارا ، ويخوض مع الجاكت تجربة لا ينفعه فيها بشىء ، فقد تركه فى أمس الحاجة إلى الدفء . وقد اقترن الدفء عنده بالدفء العاطفى ، والجنسى ، بدءا من حالة الكلاب حتى السطر الأخير فى قصته ، مرورا بالصوت الآدمى الصارخ الذى لا يدرك مصدره .

والقصتان تشتركان فى عدد من العناصر المعنوية ، ففضلا عن موقف الإنسان فيهما من المدينة والمدنية ، فهو فيهما متجول يبحث عن شىء ما . فى الأولى يبحث عن عنوان صديق له عدد من السنوات يعمل هنا ، وقد أرسل له عقد عمل . وفى الثانية يبحث عن لحظة انسلاخ النهار من الليل التى لا تدرك أبدا . . ففى كل مرة يتربض لها « ينخدع وتملأ الحركة الشوارع التى يغمرها النور فجأة كأنه ماء ينسكب » (١٠) .

وهما أيضا تشتركان فى عنصر الشخصية الوهمية ، أو المنسلخة عن الشخصية المحورية ، رغم أن ظاهر المعنى لا ينبىء بذلك . فالحدث فى القصتين يعمق فى مغزاه من هذا المنظور ، وتتسطح الرؤية فيه من منظور « ثنائية » الشخصية ، فالدلالة الأولى أعمق ، وأكثر إثراء لحركة الواقع من منظور المبدع .

ولهذا « فالشخصية المحورية » شخصية ضبابية ، رغم تحددها بطريقة أقرب إلى الواقع من شخصيات أحمد

الشيخ . وهو يصفها بقدر من الدقة التى بالرغم منها تتحول إلى مزيج هلامى رائع من الملامح غير المحددة داخلياً وخارجياً ، فإسماعيل فى « الغريبان » هو « الرجل » الذى لم يطلق عليه اسما تأكيدا لهذه الحقيقة ، وإسماعيل يراه قرب جدار يلجأ إليه مستريحا ، ويتركه أيضا عند جدار يتكىء عليه ، بما يوحى بأنه منذ اللحظة الأولى لم يفارق المكان ، وإنما مرّ بلحظات البحث عن صاحبه مع « سرابه » حتى ابتعد عنه ، وهو يذكر أنه رأى هذا الرجل قادما معه من القاهرة على نفس الطائرة . وهى الجملة الأخيرة فى القصة ، لم تذكر من قبل .

والصديق « فى الليل » الذى لا يظهر إلاّ فى لحظات إنهاء جوازات السفر والحديث عن الجاكت الفرو الثقيل الذى اشتراه من بور سعيد ، ليست له هوية سوى أنه سكندرى ، أراد صاحبنا أن يقنعه بشراء الجاكت ولكنه فر منه ضاحكا . وهو لا يصاحبه شأن « الغريبان » ولكنه يوحى بأن وراءه «جاكتا » قد خلفه فى صحبته . ولذلك فالصديقان فى القصتين سلبيان لا يعنيان بشىء ، فهما الوجه اليائس فى التكوين الأصلى للشخصية المحورية التى هى فى الحقيقة الشخصية الوحيدة فى القصتين ، والأخرى مفسرة لها مكونة لمحاورها الفكرية أو محاورة لها .

والبطلان فى القصتين يشتركان فى عدد من الملامح (تختلف الأسماء : شخصية بطل . نموذج . نمط) يمكن أن يكونا وجهين لشخصية واحدة ، أو حركتين فى زمانين ومكانين مختلفين ، تحاولان الكشف عن معطيات جديدة فى عصر متغير .

وهما بطلان منهزمان ، كأبطال أحمد الشيخ ، لا يحققان هدفا ، تضيع بهما الطرق قد يصلان إلى طريق واضح المعالم (طريق السيارات فى « الغريبان » وطريق بور سعيد أو صلاح سالم « فى الليل ») ولكن صدفة دون وضوح هدف . وحتى عندما يصلان لهذا الطريق لا يؤدى بهما إلى شىء ، لأنه لم يكن هدفا فى أى من العملين .

وقد أطلق المؤلف على قصته الأولى اسم « الغريبان » . ولو أفرد لكان أجدى ، فالإفراد بديهى فكل منهما « غريب » أما التثنية فلمحاولة صرف ذهن المتلقى عن الإحساس بأنهما شخص واحد ، وهو ماألح عليه منذ البداية ، وهى حيلة مثرية للعمل الفنى لا شك ، فاختلاف الرؤية حركة إيجابية ، هذامن ناحية ، ومن ناحية أخرى فليست مهمة المتلقى البحث وراء رؤية الكاتب للوصول إلى حقيقة الحدث ، ذلك أن حقيقته هى تلك التى يصل إليها من تعامله مع النص . ومن هنا فالنقد لا يطمئن كثيرا لتفسيرات المؤلفين ولا يضعها فى اعتباره ، إذ المعمول الأول - فى تصوره - هو ما أمكن النص أن يؤديه من معان ، لأن هدفه هو هذا ، ولأن القصة الثانية « فى الليل » فقد ظلت هكذا حدثها أو بطلها هو الليل وحده بما يحتويه من برودة ووحشة وخوف ، وجنس ، وقد ألح هذا الأخير على ذهن المؤلف فى جزء من قصته ، وخاصة الجزء الأخير بعد صورة الكلبين الملتحمين ، وقد سيطر على كتابته وصوره حتى آخر سطر فى القصة «وتملأ الحركة الشوارع التى يغمرها النور فجأة كأنه ماء منسكب »[11] .

وأهم ما يتسم به أسلوب إبراهيم عبد المجيد أنه يستخدم الوصف المدقق ، ويحاول رسم الصور فى دقة متناهية ، تذكرنا بأول مبادىء «الواقعية » . « ها هو ميدان العتبة صمت أسود . وهو بالنهار عين للجحيم . الأرض غسلها مطر خفيف فلمع شريطا الترام . فى السماء الليلة قمر . ويعرف بيقين أن بحذاء الأرصفة طينا . سيمشى وسط الشوارع»[12]فمع اختلاف الوصف هنا تقصر الجمل . وهى جمل حاسمة كما يقولون ، وكأنها قرارات « فى السماء الليلة قمر » « سيمشى وسط الشوارع » ولكنه ما يلبث أن ينساب وراء الحركة لا وراء السكون . وهذه المزية تفتقد كثيرا فى بعض القصص التى ألف كتابها وصف الأماكن بمعزل عن الحدث .

والمكان فى قصتى إبراهيم عبد المجيد مرئى من خلال أبطاله ، ولذلك فالصورة النفسية لهما منعكسة عليه ، أو هما كل واحد متكامل . .

والزمان عنده متسع ، يستغرق النهار كله (الغريبان) أو الليل كله (فى الليل) . . ولكنه لا يشعرك برتابته ، على الرغم من أن الاتساع الزمانى مدعاة لإثارة الرتابة والملل والسأم وغيرها من مشاعر . وقد يرجع السبب فى ذلك إلى سرعة الحركة من ناحية ، وإلى تواؤم المكان والزمان وحال البطل فى كل واحد ممتزج ، مستخدما نوعا من أساليب القصص البوليسى المتلهف إلى « وماذا بعد ؟ » وهو أسلوب يضطر المتلقى فيه أحيانا إلى القفز خلف عدد من الأسطر والفقرات تعجلا للنهاية ، أو سعيا إليها . وهى ولا شك واضحة فى « الغريبان » على وجه الخصوص .

وإذا كان أحمد الشيخ ينساب فى أسلوبه حتى لا يكاد يشعرك به . فلا يصدمك منه شىء يوقظ انسيابية المتلقى مع السياق ، فإن إبراهيم عبد المجيد يطلب منك دائما الوقوف معه لحظات

فهو متسلط فى أسلوبه ، ولا تطمئن إلى معانيه ، وهو لا يدعك تطمئن إليها ، فكثيرا ما يتوقف المتلقى ليعود للجملة منذ بدايتها مرة أخرى ، وقد يؤدى هذا إلى العودة لجملة سابقة أو الفقرة كلها محاولا الكشف عن المعنى من وراء السياق ، وعادة ما تكون كلمة أو عبارة سببا فى ذلك . . « فالضحكة » فى التاكسى الشبيه بالدبابة ، دفعت إلى العودة مرة أخرى لبداية الفقرة للكشف عن هويتها . وهو لا يطمئنك ، ولكنه يترك « لنواياك » أن تسيل ، وهى ضحكة جنسية ، ولكنه لم يقل ذلك . والصرخة التى تشق الليل أكثر من مرة ومقترنة بصورة الكلبيين الملتحمين من الخلف ، تجعلك أيضا تشعر بأنها متسقة مع هذا الخط ، ولكنه لم يصرح بذلك . حتى طلوع النهار لا يتركك تطمئن إلى شاعريته ولكن إلى جنسيته . ولا شك أن هذه الصدمات الكثيرة المتخللة للسياق ، وراء هذا النوع من الأسلوب ، به قدر كبير من التمكن والتسلط على حد سواء .

٣

ومع « محمد المخزنجى » نخوض تجربة جديدة ، فى التكوين الفنى ، وتكوينات الرؤية . وسنحاول اكتشاف بعض عالمه من خلال نماذج « هذه اللحظة » . « الرجل بالشارب والبيبونة » . . و « محل الارتلوى » و « أمام بوابات القمح » و « الفيران » وهى قصصه التى نشرتها « إبداع » فى أعدادها السابقة[١٣] .

وأهم ما يميز أقاصيصه أنها تقصر حتى تصل إلى مائتين وخمسين كلمة أو يزيد قليلا ، (تقع « هذه اللحظة » فى مائتين وخمسين كلمة بالتحديد) وهو شكل يتناسب بدقة شديدة مع طبيعة الرؤية التى يصدر عنها . وذلك فيما عدا قصتيه « أمام بوابات القمح » و « الفيران » .

والبحث فى محتويات هذه القصص يؤكد على حقيقة علاقة المتلقى بالنص . فإذا كانت قصص أحمد الشيخ وابراهيم عبد المجيد قد أثبتت نوع هذه العلاقة ، وضرورتها لتفسير النص بمنظورات متغايرة ، فإن هذه القصص لا يمكن تفسيرها إلاّ من خلال البعد الثالث وهو المتلقى . ولهذا تختلف التفسيرات من متلق لآخر . بل لا أظن أننا نتفق حول تفسير واحد ، كما أننا لا نستطيع رفض تفسير ما لا يتفق مع تفسيرنا .

والرؤية فى هذا النوع من القصص «رؤية تعبيرية» Expressionism تعمد إلى تكثيف الفعل ، والحركة ، والسياق ، والجمل ، والمفردات ، والتراكيب المختلفة ، تبتعد عن المباشرة ، والنسب التقليدية فى تكوينات العمل الفنى ، تستعين بالعادى من الشخصيات والأحداث لتكثف رؤية الواقع ، بعيدا عن رتابة الظاهر وتفاهته ، ولهذا فهى تستعين بالحالات النفسية . ومن هنا فأبطالها أنماط لا شخصيات ، بغير اسم يوضح المعالم الظاهرة ، تتحرك حركة سريعة داخلية لا خارجية ، تسخر من التقاليد الفنية ، وتطوع لها لغة سريعة تلغرافية ، لا هشة معبرة ، ولأن الأنماط عادية فى رؤية تعبيرية ، فالأحداث متتابعة غير منطقية الترتيب ، وإن كانت فى قمة المنطقية النفسية . . (أنظر بعض أعمال فرانز كافكا Franz Kafka ويوجين أونيل Eugene Oniel)[١٤]

واذا كان لنا أن نستخدم « معيارا نقديا تعبيريا » فى تناول « الرؤية التعبيرية » من زاوية النقد . فهل يمكن الاعتداد بهذه العبارات الانطباعية الأولى التى دونتها عقب القراءة الأولى لقصة « هذه اللحظة » وهى :

- ○ الانعزال الداخلى عن حركة العالم المادية ، والانصهار فى داخل الذات .
- ○ حجاب الرؤية عن داخل الذات .
- ○ الإبصار يعوض حركة الداخل .
- ○ الحدث العادى هو « انقطع النهار ، فجأة ، وأنا فى الشارع . . . »[١٥] .

أما القراءة الثانية للقصة فقد أوقفتنى عند كلمات : « اللحظة . انبعث . ولد . طازجا . الفقد الحياة . أحيا . ميتا . شعرت بحاجة هائلة للبكاء . اكتشفت المدى اللا نهائى من الراحة . راح صوتى يتعثر » .

القراءة الأولى خرجت فيها بانطباع الإحساس بالطمأنينة ، والراحة ، والشاعرية . فعندما نفتقد القدرة على رؤية المادة بأبصارنا ، ننتقل إلى رؤية ذاتنا ببصيرتنا . وعندما لا يشغلنا الضوء عن تتبع ذواتنا من الداخل نتغنى بما نعانيه ، ونشتاق إليه غناء عذبا متجاوبا ، على الرغم من شعورنا الأول بأننا وحدنا .

وفى القراءة الثانية تغيرت معالم الرؤية تماما . صرنا وكأننا نتعامل مع « وليد » يفصح عن نفسه ، يستقبل الحياة باكيا « معبرا » « مغنيا » . يستقبل الكون حوله وقد « أفلت من سرالية ما » .

والحدثان على الرغم من ظاهرهما العادى إلاّ أن التعبير عنهما بكيفية واحدة أتاحت الفرصة لأكثر من مدلول ومغزى .

أما فى قصة « الرجل بالشارب والبيبونة » « (١٦) فقد كانت اللحظة الانطباعية الأولى تقول : « صراع

الداخل مع الوعى . الوجه الآخر فى مرآة الذات المتأنقة » .

ولا تلبث القراءة الثانية أن تؤكد هذا النوع من المواجهات ، ولكنها مواجهة عنيفة تعرى النفس البشرية فى لحظات قضاء الحاجة . والتعرية هنا فى مواجهة لا تتم إلا مع الذات . سواء التعرية المادية أو النفسية ، فكلاهما لا يتم إلاَّ على انفراد لا يمكن لإنسان ، مهما بلغت درجة قربه الاطلاع على هذا الموقف (١٧) . وهو موقف واقعى يصعب « **التعبير عنه بوضوح** » ولكنه هنا استخدم عناصر التكوين جميعا : العنوان ، والموقف ، والشكل الفنى ، والأسلوب ، واللغة ، **والشخصية الأنوية** » . **وهى عناصر جسدت له نفسه فى شكل آخر ، وتكوين مختلف** : « **كانت صورته تطابق صورتى أو تكاد وكأننى واقف أمام مرآة بارعة ، نفس الوجه ، نفس الحجم ، باستثناء الشارب الذى كان له ، والملابس والبيبونة** »(١٨) .

وهذا الحرص على إيجاد الفوارق بين الاثنين يذكرنا بفوارق فى « الغريبان » لإبراهيم عبد المجيد ، والوقوف على دقائقها ، ومحاولة نقلها إلى متلق يتعامل مع حدث جديد «**غير حكائى** » .

واللجوء إلى هذا الشكل المستحدث فى القصة القصيرة **Short Short Story** يعنى التخلص من كل شكل يهدف إلى التفصيل ، والوقوف عند الجزئيات التى تكون مجدية . ولكن التكثيف الشديد للرؤية يصبح أكثر جدوى ، ويقدم محاولة جديدة تنويعية تتلاءم مع معطيات عالم متغير . ويبدو هذا واضحا كذلك فى « **محل الاترتاوى** » **الذى يتتبع حركة** الحياة فى صورة واحدة على مدى عشرين عاما . التغير الذى يحدث للمحل *والطريق والرجال* . وهو حدث يشعرك بأن الرجال لا تعبر الطريق اهتماما ، فهم يتحدثون والطريق يرتفع ، ولا زالوا يتحدثون والطريق يرتفع ، وأنهم سيبقون يتحدثون عندما يغلق عليهم تماما . والبطل يشعرك أيضا بأنه يرى صامتا . والرؤية تمتد على مدى عشرين عاما . وأما حركة العمل « بالمحل » - الذى لا يعنى اسمه شيئاً - فمرتبطة بحركة حديث الرجال ، . وأنه كون صغير يتجسد فيه الكون الكبير ، من منظور ما .

أما فى قصتيه « **أمام بوابات القمح** » و « **الفيران** » **فقد اختار شكلا أكثر طولا** ، يشعرك بأنه يستطيع التعبير من خلال الشكل المتعارف عليه (تطول هاتان القصتان حتى تصل الواحدة منهما إلى أربعة أو خمسة أضعاف قصصه الثلاث السابقة) ، وأنه قد ملك أدواته وأن منظوره قد ازداد تكثفا ، وأن دور البعد الثالث « المتلقى » قد غدا كبيراً .

والأمر المثير ، فى هذا الشكل من القصص ، أنه يتعامل مع الأشياء والمتلقى والنقاد بذكاء شديد ، فلأنه لا يقول مباشرة ما يريد ، فهو يعفى نفسه من مسئولية أى تفسير بسيط بل لعله آن يصبح مع الوقت نوعا من الاتهام للنقاد ، إذ يجد الناقد نفسه فى حرج من التصريح مباشرة ، بما أثاره لديه النص من مشاعر ، خاصة إذا ما كانت تصدر عن منظور سياسى أو جنسى ، وكلاهما مزلق لا تؤمن عواقبه . يمر هذا الخاطر بالذهن عندما أجد فى قصة « **أمام بوابات القمح** » صورة جنسية ، لا يُطمأن إلى تفسيرها إلاّ من هذه الزاوية وهنا يسأل المتلقى والمؤلف ولماذا هذا التفسير ؟ ويعفى المؤلف نفسه بهذا من كل تفسير ينحو هذه الناحية ، إذ هو لم يصرح بهذا ، بل لم يشر مباشرة إلى شىء منه . *وإنما كثف رؤية هؤلاء* « **الصغار** » وإصرارهم على قتل « **زمزم** » التى تسد عليهم طريق الحصول على قدر من القمح فى أطباقهم من الرجال .

(**تلخيص ساذج للحدث حتى تتضح الرؤية وكيفية التعبير عنها** : أمام **بوابات القمح رجال يعملون** .. **يشونون القمح ويعبثونه** .. وهم **يعطشون** . **يتجمع الصغار حولهم** ومعهم « زمزم » امرأة جميلة . يقدمون الماء للعطاشى نظير ملء أطباقهم قمحا ، تحظى « زمزم » بالنصيب الأوفر لأنها جميلة وأنثى . يقرر الصغار الخلاص منها بقتلها بسكين .. يتربصون بها « يقعون » عليها بعد مقاومة غير عنفية .. بعدها يسارعون إلى العمل وهم يرضون لزمزم أن تحظى بكل ما تريد دون ضغينة ..)

وقد صور المؤلف طريقة التخلص من « زمزم » تصويرا إيجابيا . فإذا كانت « **زمزم** » تحظى بنصيب وافر من القمح ، فإن ضغينتهم لها لهذا قد تحولت إلى حب بعد أن « **وقعوا عليها** » وهى تحاول التملص غير جاهدة ، تمكنوا من فمها فلم تصرخ ، « **وانتبهنا إلى أنفسنا فوقها** » و « **كان ارتعاشنا يذوب فيها يشبه النوم ، لقد كانت أيادينا تتحول هكذا إلى خفة عليها ، ورفق ، أو ما يشبه ذلك بها** » (١٩) .

و« **الفيران** » تثير عديدا من « **المضامين** » أولها - وأكثرها سطحية - سرقة جثة مريض متوفى بمستشفى للأمراض العقلية - أو هكذا خيل إلى - والمكان الذى تخبأ به يمتلىء بالفئران . وليس هناك حدث سوى الانتقال بالجثة من مكانها إلى حيث المخبأ . والفاعلان « **رجل عجوز** » و « **امرأة متهالكة** » والجثة من عنبر النساء لسيدة تدعى

« **ليلى إبراهيم يوسف** » ولكن التعبير عن هذه الحادثة يثير عددا آخر من المشاعر والانفعالات والأحاسيس (٢٠) .

٤

رؤى تكوينية أخرى :

قد يكون من العسير الوقوف عند بقية ما نشر من قصص لمحاولة استقصاء عناصر الرؤية المختلفة ، لأسباب من بينها أن هذه المحاولة المتواضعة تهدف إلى الكشف عن عنصرى الرؤية فى تصورها **الواقعى والتعبيرى** - وهى بهذا لا تهدف إلى تحليل ونقد كل ما نشر فى « **إبداع** » من قصص . . ولهذا فسوف تشير إلى عناصر أخرى تنبع من المنظور المشار إليه ، وهى عناصر **عبده جبير** **وإبراهيم أصلان** ، **واعتدال عثمان** ، **وفؤاد حجازى** ، **ومحمد جبريل** . وهى عناصر ضنت علينا بغير قصة . ولم يتح لنا استقصاء بقية ما نشرت ، ولكننا نراها ملامح مميزة للقصة المعاصرة .

ولقد لفت نظرى «**يوم توقف الجنون**» لأسباب من بينها أن مؤلفتها «**اعتدال عثمان**» مقلة وتميل إلى كتابة المقال الناقد ، ولكنها هنا تكشف عن وجه متميز فى القصة القصيرة ، وهو الوجه الذى يجنح نحو الاستفادة من العناصر الواقعية لتطويعها للتعبير الشاعرى . لديها أدوات واضحة المعالم طيعة فى يدها ، تتعامل مع الكلمة برفق أحيانا كثيرة . وإن كانت لاتتيح لها السيطرة على أدواتها (٢١) . والقصة تحاول بها التعبير عن فعل الجوامد كالحروف ، ثورة احتجاجية من «**حرف واحد**» يحاول الالتحام مع جاره «**الراء**» . وهى تستخدم هذا من خلال وصف حركة «**حامدين**» «**وعم بدوى**» «**والأسطى الكبير**» . . فى لغة تطول فيها المعانى والجمل . .

وتنوع الرؤية يبدو واضحا فى قصة « **القطار ذو الغلاف الأزرق** » **لعبده جبير** ، وحركتها حوارية متناثرة بين « **ليلى** » و « **رضوى** » . . وفى « **مأساة الفحام** » لابراهيم أصلان . . و « **منية أبو العجائب** » لفؤاد حجازى . « **وحدث استثنائى فى أيام الأنفوشى** » لمحمد جبريل (٢٢)

ولا شك أن تنوع الرؤية هنا يبدو فى تجارب مختلفة ، تختلف من كاتب لآخر ، يمكن أن تتميز فيها الأصوات بوضوح ، بل وتتميز الأساليب .

المنصورة : د. حلمى بدير

هوامش وملحوظات :

(١) **تعتمد الدراسة على نماذج من القصص القصيرة المنشورة على صفحات مجلة « إبداع » التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة . . والتى صدر عددها الأول فى يناير ١٩٨٣** (ربيع أول ١٤٠٣ هـ) فهى من ناحية تقدم « أحدث » إنتاج إما لكتاب معروفين « نجيب محفوظ - فاروق خورشيد مثلا » أو كتاب جدد يمثلون أحد الأجيال المتعاصرة . وسوف تمتد النماذج لتقتطف الأعداد الخمسة عشر التى صدرت حتى عدد مارس ١٩٨٤ .

(٢) محمد إبراهيم مبروك كاتب نشأ وجرب

فى الستينات . يرأس تحرير كتاب ثقافى غير دورى مطبوع « بالماستر » بعنوان « النديم » أصدر مجموعته « عطشى لماء البحر » عن مطبوعات النديم بمقدمة لابراهيم فتحى . وقد تناولها سامى خشبة فى باب « شهريات عن التاريخ والمعرفة والفن » عدد مارس ١٩٨٤ مجلة « إبداع » ص ١١٢ .

(٣) أوضح الأستاذ الدكتور عبد القادر القط فى مقدمته للعدد الأول . . السنة الأولى من مجلة « إبداع » هذه الحقيقة ، ورفض فكرة « ثبات القيم » واتخاذ أشكال التراث معيارا لصحة التجديد وصلاح المعاصرة .

(٤) كاتب قصصى له ثلاث مجموعات « الناس فى كفر عسكر » و « النبش فى الدماغ » و مدينة الباب » .

(٥) القصة . . مجلة « ابداع » العدد الأول . . السنة الأولى يناير ١٩٨٣ ص ٣٧ .

(٦) المصدر نفسه : ص ٣٨ .

(٧) أنظر القصة : مجلة « إبداع » العدد السادس والسابع السنة الأولى ص ٣٦ (فى مجلد واحد) .

(٨) أنظر القصة : مجلة « إبداع » العدد الثانى عشر المجلد الأول السنة الأولى ص ١٣ .

(٩) كاتب روائى وقصصى من الجيل الجديد (أقصد بالجيل الجديد هنا الجيل الذى أشرف على الأربعين أو حولها . ذلك أنه متكون وجدانيا وثقافيا تكوينا خاصا يختلف عن الجيل السابق والجيل التالى) صدرت له أخيراً فى طباعة أنيقة عن دار المستقبل العربى روايته « المسافات » له غيرها « ليلة العشق والدم » ١٩٨٢ وقد أشار فى خاتمتها إلى مؤلفاته السابقة وهى :

« فى باطن الأرض » رواية « طبعة محدودة » شركة الاسكندرية للطباعة سنة ١٩٧٢ نفدت .

« فى الصيف السابع والستين » رواية - دار الثقافة الجديدة . القاهرة ١٩٧٩ .

« مشاهد صغيرة حول سور كبير » مجموعة قصص (تحت الطبع)

« المسافرون » رواية (تحت الطبع) .

وليست هناك دلائل على صدور الآخرين قبل « المسافات » .

« وقد نشرت له مجلة « إبداع » قصتيه القصيرين السابق الإشارة إليهما . وهما : « الغربيان » العدد الثانى السنة الأولى فبراير ١٩٨٣ ص ٦٠
« فى الليل » العدد الأول السنة الثانية يناير ١٩٨٤ ص ٧٣

(١٠) أنظر الغربيان » . . و « فى الليل » ص ٧٥

(١١) فى الليل . . ص ٧٥

(١٢) المصدر نفسه ص ٧٣

(١٣) نشرت « هذه اللحظة » فى العدد الأول و « الرجل بالشارب والبيبونة » بالعدد الخامس ، ومحل الاترتاوى « بالعدد السابع . و « أمام بوابات القمح » بالعدد الحادى عشر من السنة الأولى ، و « الفيران » بالعدد الثانى من السنة الثانية .

(١٤) أنظر فى مصطلح التعبيرية : The penguin Dictionary of the theatre penguin reference books, Gohn Russel Taylor Penguin books, 1966.
حيث بدأت النشأة مسرحية فى نهاية القرن التاسع عشر ، وانتقلت إلى فنون الأدب المختلفة والفنون التشكيلية . فى الفنون التشكيلية أنظر : Art Now, Herbert Read Faber edition, 1968. P.59.

وفى الشعر والقصة والمسرح أيضا أنظر : « التعبيرية » فى الشعر والقصة والمسرح للأستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوى ، المكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر العدد ٢٦٠ فبراير ١٩٧١ . وانظر أيضا : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية . د. نبيل راغب الهيئة العامة للكتاب . المكتبة الثقافية العدد ٣٤٣ سنة ١٩٧٧ ص ١٢٨ .

(١٥) العدد الأول . السنة الأولى : ص ٣٣ (مجلة إبداع) يناير سنة ١٩٨٣ .

(١٦) العدد الخامس . السنة الأولى ص ٢٣ (مجلة إبداع) مايو ١٩٨٣ .

(١٧) عالج المؤلف تعرية من نوع آخر « سادية » فى « منعطف الاخفاء » مجلة « أدب ونقد » العدد الثانى فبراير ١٩٨٤ ص ١٢٢ .

(١٨) العدد الخامس السنة الأولى . إبداع ص ٢٣ مايو ١٩٨٣ .

(١٩) العدد الحادى عشر . السنة الأولى . إبداع ص ٤٢ نوفمبر ١٩٨٣ . يلاحظ أن قصة « أمام بوابات القمح » تتكون من ثلاثة مقاطع : المقطع الأول يحمل عنوان القصة « أمام بوابات القمح » ويبدأ بجملة « لازم لازم . . قتل زمزم لازم . . » وكأنه عنوان داخلى له ثم عنوان آخر « بالليل » . وعنوان ثالث « فى الصبح التالى » ويلاحظ تكاثف الحدث والرؤية تحت كل منها بحيث

تصلح بذاتها . . وتعطى أبعادا متكاملة متجاورة . . وتفسيرا دقيقا لما ذهبنا إليه .

(٢٠) العدد الثانى . السنة الثانية . فبراير ١٩٨٤ إبداع ص ٩٢ .

(٢١) العدد التاسع . السنة الأولى سبتمبر ١٩٨٣ ص ٦٦

(٢٢) القطار ذو الغلاف الأزرق : عبده جبير العدد الأول . السنة الأولى .

مأساة الفحام : إبراهيم أصلان العدد الثانى ، ، ،

يوم توقف الجنون : إعتدال عثمان العدد التاسع ، ، ،

منية أبو العجائب : فؤاد حجازى العدد ١١ ، ، ،

حدث استثنائى فى أيام الأنفوشى : محمد جبريل العدد الثانى السنة الثانية .

سندباد على عجلة

د. عبد الحميد إبراهيم

١

يبدأ عبده جبير روايته « **ثلاثية سبيل الشخص** » فيقول : « **كنت قد بدأت البحث عنه حتى تعبت ، ولكننى قلت إنه ليس من الحسن أن أتقاعس ، وهكذا بدأت البحث من جديد** » ، ويركب عجلته ، ويحمل حقيبته ، ويدور فى الأحياء الشعبية ، ويبحث عن شخص اسمه « على » وعن مكان اسمه « سبيل الشخص » .

نحن هنا إزاء نموذج « **سندباد** » ، ولكنه **سندباد** من نوع جديد ومختلف تمام الاختلاف ، فإن **سندباد البحرى** ، خرج يطلب الغنى ، ودخل فى مغامرات أثبت فيها تفوقه وسعة حيلته ، ثم عاد محملا بالكنوز ، ليستمتع بالدنيا ، وليجلس كل ليلة مع صحابته ، يأكل معهم أطايب الطعام ، ويقص مغامرات البحار . أما **سندباد عبده جبير** ، فهو يبدأ فى **الفصل الأول** محبطاً لا يجد من يمد له العون ، ويدخل فى **الفصل الثانى** السجن عن طريق الصدفة ، وينتهى فى **الفصل الثالث** فى جو المطاردة والهلوسة ، حتى ينفض يده عن الأمر ، ويأخذ فيما يأخذ فيه ، من صبر على لقمة العيش ، وسعى وراء الزوجة والأولاد ، وأخذ بطقوس الحياة « **فهكذا هى الدنيا** » ، وتلك هى آخر جملة تنتهى بها الرواية ، جملة صابرة مستسلمة ، قد نفضت يدها عن الأمر كله .

٢

كان على صاحب العجلة يعيش حياة روتينية ، لا معنى لها ، يقول عنها : « **وأنا ما كان فى حياتى إلا خدمة الأسياد فى المكاتب ، ومسح الجوخ وقضاء المشاوير . . . أقضى اليوم بطوله فى نش الذباب فى مقهى المنظر الجميل ، وأنا أبصبص وأبصبص وأتطلع هنا وهنا ولا شىء آخر حتى يأتى الليل فأذهب وأشد كتفى امرأتى وأنام وأصحو وهكذا** » (ص ٤٥) .

وفجأة يعزم على أن يحمل الرسالة ، وعلى أن يبحث عن شخص اسمه على أيضاً . فالباحث والمبحوث عنه هنا واحد ، والغرض تحقيق الهوية ، والبحث عن المعنى .

ومن أجل هذا الغرض يركب فى الفصل الأول (فصل العجلة) الدراجة ، ويجوب أحياء القاهرة القديمة بحثاً عن ذاته . لا يترك مكاناً إلا ويطرقه ، يذهب إلى القلعة ، والدراسة ، والدرب الأحمر ، والغورية ، والسيدة نفيسة ، والسيدة عيشه ، والمقطم . وبكل هذا العزم والتصميم يركب دراجته ويتجه نحو منطقة الأهرامات .

ويغلف عملية البحث هذه روح رافضه للمكان ، وتسيطر هذه الروح بداءة على البطل ، وتظل تصاحبه كطبع أصيل عنده ، ويلتمس الأسباب ، بل وينقلها لكى يعبر عنها ، فهذه الحارة يقول عنها : « **كانت بيوتها تبعث روائح التقلية والماء والصابون وخراء الدواجن** » . وعن ثانية يقول : « **وعطست من رائحة الشطة التى تنبعث من محلات العطارة** » ، وعن ثالثة يقول : « **وحتى اقتربت من جامع القلاوون كان رأسى قد امتلأ بالأصوات وعيناى بالألوان وأنفى بالروائح وعلقت بى كل تلك البقايا حتى شعرت وأنا أستند بكفى على حجر**

الجامع محاولاً النزول أنني مثقل للغاية » .

ويمتلىء هذا العالم بكل ما هو كريه ، فهذا كلب أجرب ، وهذا شاذ يهز خلفيته ، وهذا صبار ينتشر حول المقابر ، وهذا شحاذ ملىء بالقذارة ، وعجائز ، وحقد ، وحسد ، وشر .

حتى مغامراته النسائية أثناء عملية البحث تخلو من الاستثارة ، وتصبح عملية ابتزاز ومساومة وتهجم وعداء : **« فاتهمت البنت عليا بالتقبيط حتى مددتني على الكنبة ، وقالت يمكنك الآن أن تذهب إلى أمك »** . واستولت على نقوده وتركته ينصرف .

أخذ يسأل الحشاشين ، والعطار ، وعالم الآثار ، والصوفى ، وحراس المقابر ، وصاحب المحطوطات ، وعالم التاريخ ، والشيخ حسن ، وأبونا مرقص ، وكل الطوائف والأشكال ، ولكنه لم يجد إلا سفسطة وقشورا .

مشكلة على أنه كان من النوع الذى يحلم ، يقرأ ألف ليلة ، ويعيش حياة الخيال ، ويود أن يحقق ذلك مرة فى حياته ، يقول : **« فقد كنت طوال عمرى أود أن أفعل مثل هؤلاء السلاطين ، ولا أخرج من الحرملك ، أبدا ، بل أنام هناك طوال الوقت وأشرب الشيشة والمنزول ، وأفعل كثيراً ، وأسمع حكايات ألف ليلة وليلة ، وخصوصاً حكاية الجنية والملكين شهريار وشهر زاد وما فعلاه معها تحت الشجرة ، وأسرح فى بلاد خلق الله عندما أحب وأينما أكون ، وآخذ معى أجملهن ، وأذهب لأصطاد الغزلان فى الغابات وأشويها ، وآكلها فى الهواء الطلق ، وأنام معهن أيضاً فى الهواء الطلق والبازى يحوم من حولى »** ص ٨ .

ولكن سندباد عبده جبير لايتاح له هذا ، وكل الظروف ضده ، ولم يأت فشله هذه المرة من داخله ، أو من أمر ميتافزيقى ، بل جاء بالصدفة ونتيجة ظروف غير عادية ، فقد حدثت الهوجة ، وقامت الاضطرابات ، وصدمته عربة البوليس ، وحملوه إلى المستشفى ، ووجدوا فى حقيبته اسم على ، وعنوان سبيل الشخص ، فظنوه من مدبرى الفتنة ، وألقوا به فى السجن ، وينتهى الفصل وهو يقول **« ها هو قد حدث حادث ، وما كان كل شىء إلا هكذا كما كان ، واعتلانى الألم والوهم ، وركبنى الفكر ، وأنا عارف أننى لا محالة قد دخلت فى حكاية »** .

٣

وتأتى الحكاية فى **الفصل الثانى (فصل الحجرة)** ، فقد دخل السجن وأخذ أهله ينادون : **« من رأى منكم رجلا بعجلة فى بدلة ميرى صفراء قديمة وفى رقبته شنطة فيها رسالة ، والرسالة فى مظروف ، يبحث عن رجل ونحن نبحث عنه »** .

خرج على يبحث عن نفسه ، فضاعت منه نفسه ، وأصبح الباحث فى هذا الفصل مبحوثاً عنه ، إن تهمته أنه تجرأ وحمل الرسالة ، ماله لو سكت وعمل بنصيحة الخالة : **« مالنا ونحن وهذا ، ولا كان هو قاصد شيئاً ، وماله يطلع ويبحث عن فلان وعلان »** (ص ٤٢) .

ويحدث اضطراب فى شخصية على ، لا نستطيع تفسيره ، فالرجل قد سجن مصادفة ، ترى خالته أنه ما كان يقصد شيئاً ، ويكرر هو أمام المحقق كلمة **« وأنا مالى »** ولكننا نجد أنه يعيش تجربة السجن بصفاء ، ويكتشف نفسه خلالها **« والتجربة تمر بى وقلبى يتطمن وما أنا إلا شاعر بالألفة والاندماج والوجد ، فأملت جذعى وأخذت فى الصفاء ، وما عادت الروائح تضرنى ، ولا الغبار الذى يأتى من الكوة التى فى أعلى الزنزانة ، وأخذت فى النظر إلى خيط من الشمس يتسلل ، وما أنا إلا واجد نفسى فى تأمل يتخلل منى النفس ، وقلت هكذا يكون حال الشاعر إذن وهو فى الوصل مع الحالة ، وما كنت مفتكر قبلها إلا وهم يقولون بالباطل عن مثل هذا الشعور ، لكننى ها أنا أمر به وأراه رؤية العين ، فأصدق وأقول فى نفسى لولا ما فى العنق من أولاد وزوجه وخالة عجوز ما برحت هذا المكان »** (ص ٤٥) .

ربما كان السبب فى أن المؤلف مستجد من ذكريات أو من قراءات خاصته ، تتحدث عن تجربة السجن ، واكتشاف الهوية داخله ، فندت هذه الذكريات أو تلك القراءات عن سيطرة المؤلف ، وطفت على السطح ، وهى ظاهرة تتكرر بصورة ما عند **عبده جبير** ، حين يضيع منه عنصر الانتقاء ، ويفقد السيطرة على الذكريات ، نرى ذلك حين يلج عالم الحشاشين فى الفصل الأول ، ويأخذ فى الحديث عن أنواع الحشيش أو بخاره ، وعالمه ، وعن الفرق بين **الناضورجى والمخزنجى** ، وغير ذلك مما لا يخدم قضية البحث فى شىء ما .

ويصف **السندباد** مغامراته فى السجن ، وهى مغامرات من نوع يختلف عن مغامرات **سندباد الليالى** ، فهو يحدثنا عن البق والقمل وسائر الحيوانات التى يقال إنهم يربونها «مخصوص» فى حديقة الحيوان ، ويحدثنا عن العقارب والثعابين فى سجن الواحات وعن القطار الذى أخذ يجر

المسجونين على القضبان ، ويقطع أوصالهم ويمزق رءوسهم .

وحتى مغامراته فى الحلم تكون من هذا النوع ، فهو ينام عقب حديث عن البصاصين ويرى : « **خناقة تنعقد لا نرى فيها إلا والغبار قد علا ، وأنت مضروب بالقوارير ، والدم يسيل من الأنف والرأس ، وأنا أمشى مرة أخرى فى الشارع الضيق القريب من المغربلين وأشم الرائحة التى من العطارين ، وإذا بى أجد الولد الذى كان قد أخذنى ليدلنى على العنوان وهو يمشى وأنا وراءه حتى طلعنا على السلم الذى كان ينتهى ببرج فيه حمام كثير وعنده بحيرة فيها سمك ملون وأمواج وتمساح جاء لينقض علينا ، فإذا بالولد يخرج نصلا ويغزه فى طرف جلبابى الأبيض والتمساح يلتف على رقبته ويضرب بذيله فى الماء ثم إن الموجة نفسها جاءت وألقمتنى حجراً فى أسنانى . . . وعندما جلست على الحجر وتلفت إلى الحفرة التى كانت تحتى رأيت فيها وردة سوداء كانت لها رائحة أطيب من الفل . . . وكانت هناك خيل تهتز ، ورجال يتكدسون على بعضهم ، وأنا أرفع قدمى بصعوبة على الأحجار حتى أتيت إلى بحر من الرمال ، وظلال تتجمع ، فتنتهى إلى ذئب مبتسم ويحدق فى اتجاهى ، فأركض حتى أصل إلى شعلة تتدحرج أمسكت بها ورفعتها ، فإذا بى واجد تلك الشجرة العجوز وعليها طائر صرخ صرختين** » (ص ٥٢) .

٤

ويسيطر على الفصل الثالث (**فصل الرؤيا**) جو من المطاردة والرعب ، يخرج على من السجن ، ويتبعه البصاصون فى كل مكان ، فى أشكال وألوان مختلفة ، يهم مرة بأن يمسك بتلابيب رئيسهم ، ويلم عليه الناس : « **لأنهم غدوا بعد الهوجة وما فعلوه فى الخلق مكروهين ، ولو أنك تصايحت على أحدهم لأكله الناس ، وهذا من فعل الباطل الذى فعلوه بالولايا** » .

ويذهب إلى البنك ، وهناك يدخل فى التجربة ، وتأتيه الرؤيا ، يحلم بالأطفال والحدائق الغناء والمياه الجارية والغناء وساعات الصفو والهناء والأميرة النائمة فى الحديقة تستيقظ : « **وتفتح عينيها السوداوين فيميل العاشق بالمعشوق ويدس أصابعه الحرّى فى حرير خصلها ويشتم رائحتها المختلطة باللبان وماء يفوح برائحة خصب ينضح من لآلىء تشع ما بغطاسات تتبادل الخصب مع ملمس الضوء الساقط على الجانب العارى من صوت شذى الغوص فى بحيرة تهتز خفيفاً مع أنفاس المغنية** . . . » (ص ٦٨) .

ولكنها لحظات تختلط فى رؤاه بكوابيس الرعب التى شاهدها فى السجن ، وبجو المطاردة من البصاصين ، وبتجاربه المريرة وهو يحمل الرسالة بحثاً عن على .

ويفوق فى رؤاه ويراهم خلف شجرة يرقبونه ، وتحدث المطاردة التى تذكرنا بغرائب السندباد : « **فأخذت أزحف على النخيل حتى غيبتهم ، وانسللت من بين الزروع إلى أن جئت السور العالى الممتد فمشيت فى ظله مهرولا ، وأنا أرى الأشخاص يمرون أمام عينى فإذا بالرجل العجوز يركض بجوارى وهو يمسك طرف جلبابه ويقول : لماذا تركض فأخذت أقول له كلاما وأنا قادر على التنفس والحر قد اشتد بى وأنا متصبب عرقاً حتى انحرفت مع السور فإذا بى بين حجارة ورمل وزلط وكلب يركض خلفى حتى أوشك أن يلتهم أقدامى ولكن القوة أتتنى حتى انفلت منه ، وما أنا بجوار الكوبرى حتى سمعت دوى طلقة يصفر بجوار أذنى وقلت يا ولد انفد بجلدك واندس فى الزحام** » .

وتنتهى الرؤيا والكوابيس ، وقد اتخذ قراره بأن ينفض يده من الأمر ، فقد كفاه ما حدث ، وأن يهتم بأمر أولاده وزوجته وخالته ، ويعمل فى صناعة التجارة وينخرط فى عجلة الحياة ، ويصبر على لقمة العيش ، ويدفن خالته ، وينتظر هو الموت « **فهكذا هى الدنيا** » ، وعند تلك الجملة تنتهى **مغامرات سندباد عبده جبير** .

٥

افتقدت الرواية الرابطة بالمعنى القديم ، فالفصول لا تتوالى ، والأحداث لا تتنامى ، وإنما هو الراوى الذى يسرد ويحكى ، ويكاد كل فصل من هذه الثلاثية يكون حكاية مستقلة ، على طريقة ألف ليلة وليلة ، التى تتداخل فيها الحكاية ، بلا رابط سوى رابطة الراوى .

وقد تعمدت فيما سبق أن أكثر من الاقتباسات ، لكى يصافح القارىء بطريقة عملية ذلك الأسلوب ، الذى حاول به عبده جبير أن يحاكى الليالى ، فى السرد والسهولة والتركيب العادى .

وتأتى الألفاظ وبعض التراكيب المتداولة ، فنزيد من حدة تلك المشابهة . إن ألفاظاً وعبارات مثل : **تقبيظ - فمش كل شىء تمام - أطيط بالطياطة - وهو يطلع من زرقوب ويدخل فى آخر - طناش - ولا يكون على بالك - اللمض - فصّ ملح وداب - طيطت العربة بالصوت - بعبلهم - الزنقة - النفس يكبس علىّ -**

ولا تزرجن معنا - اعطانى على مشمس - بهدلنى بهدلة شديدة - يهطر وينتر . إن ألفاظاً مثل هذه تتناثر خلال الكتاب ، فتخلق جوا شعبيا قريبا من أجواء الليالى .

٦

ولكن ذلك الأسلوب العادى . البعيد يتغير فجأة حين يحلم سندباد أو يسرح ، إن عبده جبير يملك قدرة لا تتوافر لغيره على خلق علاقات جديدة فى اللغة . إن أسلوبه البارد والهادىء الذى يتحدث فيه السندباد عن مغامراته يتغير فى مثل تلك الحالات ، ويصبح حارا رقيقا منسابا ، يخضع لحالة الوجد النفسية ، فيشرق ويغرب ، ويأتى بالصور المتناقضة والمتداخلة . إن كل جملة تتعلق بذيل الأخرى ، ثم تنطلق منسابة حتى تتعلق بها جملة أخرى ، فيما يسميه الندماء بالاسترسال ، وفيما يسميه عبده جبير حالة التجربة ، إن الرؤيا التى يراها على بعد قطعة الحشيش ، وذهابه إلى النيل ، وبعد بحثه الشاق ، تشبه الهلوسة ، التى تتداخل فيها الجمل ، وتحدث الفقرات ، وكأننا إزاء حالات وجد شعورية ، لا تخضع للمنطق الصارم ، وتند عن تحكم العقل .

ولكن إذا استثنينا تلك الحالات النادرة ، فإن أسلوب عبده جبير فاتر بارد ، يتحرك فى تلكؤ وجفاف ، ويناشد القارىء صبره حتى يصل إلى النهاية ، ماذا يضر لو أن **فصل العجلة** كان متحركا ، يدور مع دورانها ، وأن **فصل الحجرة** كان باردا ثقيلاً مملاً ، وأن **فصل الرؤيا** يمتلىء بالتهويات والخيالات ، لو أن ذلك حدث لتخلص القارىء من الملك الذى يبدأ يتسلل إليه ، وهو يجد الفصول متماثلة ، إن الفنان الشعبى قد تخلص من ذلك بطريقته الخاصة ، وهو يخلط الشعر بالنثر ويتلاعب بأعصاب القارىء ويسرح به إلى عوالم الجن والعفاريت والمسوخ البشرية .

٧

وبعد ، فإن عبده جبير يغامر فى كل أعماله مع الشكل ، ومع اللغة ، وتلك المغامرة فى حد ذاتها تحتاج إلى وقفة ، فالفن لا يقاس بالتضمينات الاجتماعية ، أو النفسية ، أو بغير ذلك من شعارات ، إن التجربة أيا كانت تصبح أدبا ، حين تظهر فى شكل ، يعتمد أساسا على اللغة ، وإذا تملك الأديب سر اللغة - وهذا ما نجده عند عبده جبير - فقد تملك مفتاح الفن ، واستطاع أن يغامر مع كل تجربة مغامرة جديدة .

د. عبد الحميد إبراهيم

فى أعدادنا القادمة
تقرأ هذه المناقشات والمتابعات

- الشعنونة ومسرحيات مونودراما أخرى — محسن مصيحلى
- عندما يأتى الربيع هل ستذهب الأحزان — رجب سعد السيد
- قراءة فى قصة بهاء طاهر «بالأمس حلمت بك» — محمد محمود عبد الرازق
- المعرض العام الرابع عشر — محمود بقشيش
- ملاحظات حول نقد الفن التشكيلى — د. رأفت بهجت
- حول قضايا القصة القصيرة فى السبعينات (استفتاء) — أحمد فضل شبلول

كتاب "البطل المعاصر في الرواية المصرية"

رمضان بسطاويسي

تنوعت المناهج التى تدرس الظاهرة الأدبية ، وهذا الكتاب يمثل محاولة للاستفادة من منهج التفسير الاجتماعى للأدب فى تأويل شخصية البطل فى الرواية العربية على ضوء التطور الاجتماعى الذى شمل مصر منذ مطلع القرن العشرين حتى قيام ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ . وأهمية المنهج الاجتماعى الذى استخدمه الباحث فى الدراسة يكمن فى نظرته إلى الظاهرة الأدبية ، بوصفها جزءاً من السياق الاجتماعى ، ومن ثم ترتبط بالنسق العام للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية علاقة الجزء بالكل .

وجوهر المنهج الواقعى يقوم على مفهوم علاقة الانعكاس بين الأدب والمجتمع على أساس التمثيل الموضوعى الذى يعكسه الأدب لقضايا المجتمع . وبرغم المناقشات الكثيرة التى دارت حول هذا المفهوم « الانعكاس » فإنه قد أخذ صورة جديدة على يد لوسيان جولدمان الذى أطلق عليه صورة التماثل البنيوى ، بمعنى أن الظاهرة الأدبية أو الأثر الأدبى له خصوصية نوعية ، واستقلال نسبى عن الواقع الاجتماعى . وهذا بديهى .

إن العمل الأدبى حينذاك هو الواقع الممكن ، بينما الواقع الفعلى هو مجموعة من الوقائع المجردة التى يختار منها الفنان ما يساعده فى تحديد رؤيته للعالم ومن هنا يصبح تحليل النص الأدبى من الداخل هو الخطوة الأولى ، ثم يليها دراسة العلاقة بين النص والواقع ، باعتبارها علاقة انفصال واتصال فى آن واحد ، فهى منفصلة عنه لأنها تختزل جزئياته فى صورة مكثفة هى الشكل ، ومتصلة معه فى أنّ وعاء الكاتب الذى يعمل من خلاله الكاتب هو اللغة ، التى تعكس ذاكرة المجتمع وقيمه ، ولأن اللغة هى فى النهاية القاسم المشترك بين الكاتب والمجتمع ، وتصبح العلاقات اللغوية هى ما تطرح الشكل النهائى التى تعطى رؤية الكاتب .

والكتاب الذى نتعرض له بالتحليل يعى إشكالات المنهج الواقعى ، ويحاول أن يقدم إجتهاده النقدى فى كثير من الأحيان إعتماداً على الحركة النقدية التى يجريها من خلال النص الأدبى ولم يلجأ إلى إحالات خارج العمل الأدبى ، ونجا بذلك من النقد الذى يوجه إلى المنهج الاجتماعى الذى يعتمد على تفسير العمل الفنى بمعلومات تاريخية ، هى نفسها مستمدة منه .

لكن قبل أن نستطرد فى مناقشة ما جاء فى الكتاب من نتائج - لأن هذه الدراسة لا يمكن أن تغنى عن قراءة الكتاب ، - لابد أن نوضح قضية هامة ، وهى أن الباحث اعتمد فى بحثه على الرواية المصرية دون العربية ، وهذا حقه فى تحديد الدراسة ، لكن أن يقصر على الرواية العصرية دون التاريخية ، يبدو غير مفهوماً رغم أنه يبرر هذا بقوله « إنى خصصت هذا الانتاج بالرواية العصرية دون الرواية التاريخية ، وذلك بهدف تجانس المادة الروائية وإمكان الوصول إلى نتائج علمية » . لأنه من المعروف أن الشكل التاريخى الذى يصوغ فيه الكاتب أعماله الروائية هو

أداة فحسب للتعبير ، لأسباب كثيرة أوردها لو كاتش فى كتابه الرواية التاريخية ، وهى تعكس الوعى الجمالى لدى الفنان بمجتمعه . بل إن الشكل التاريخى يعكس الميراث الحضارى لشخصية البطل فى الرواية ، ويشير لوكاتش بذلك إلى ما يكتنف مكونات الشخصية من تعقيد . وأعتقد أن الباحث لجأ إلى هذار لتقليص المادة الأدبية الكبيرة الناتجة عن اتساع الرقعة الزمنية التى حددها لنا فى بداية دراسته منذ مطلع القرن العشرين حتى قيام ثورة يوليو . .

وقد استند الباحث فى منهجه الاجتماعى على حقيقتين هما : العلاقة بين الفرد والمجتمع ، واعتباره فكرة البطل فى الرواية الحديثة فكرة بورجوازية ، وهذا يع. أن ظهور البطل فى الرواية مرتبط بظهور الطبقة البورجوازية على المسرح السياسى والاجتماعى ، ولذلك كان على الباحث أن يقف طويلاً أمام البناء الاقتصادى والفكرى للمجتمع البورجوازى ، حتى يحاول أن يكتشف طبيعة هذا البناء وتغيرّه من المناقشة الليبرالية إلى المرحلة الاحتكارية وتأثير هذا على البناء الروائى ممثلاً فى شخصية البطل .

والحق أن الدراسة بهذا الشكل أضحت تحمل هموماً مزدوجة للباحث ، لأنه يعى أن نقل أى منهج من ثقافة إلى أخرى يقتضى بحثاً فى المفاهيم حتى يتحول المنهج إلى خطوات إجرائية فى النقد الأدبى ، ونتيجة لغياب هذه الابحاث فى تاريخنا الاجتماعى والاقتصادى والفكرى ، وبالتالى غياب المفاهيم الواضحة لدينا عن تطور المجتمع من هذه النواحى ، لذلك أجهد الباحث نفسه فى محاولة صياغة التطور الاجتماعى وتطور قوى الانتاج ، وهو بالطبع لا يملك الأدوات الكافية لذلك لأنه ناقد أدبى فى الأساس ، ولكنها خطوات هامة كان مجبر عليها حتى يستطيع أن يستكمل تحليلاته لدراسة الرواية المصرية من خلال المنهج الاجتماعى ، ويظهر لنا من طبيعة المادة العلمية التى أوردها الدكتور أحمد إبراهيم الهوارى حول مفهوم العلاقة بين الفرد والمجتمع وفكرة البطل فى التاريخ ، وتطور المجتمع المصرى ، كيف حاول الباحث أن يحول المنهج الاجتماعى من تصور عام إلى خطوات إجرائية يتعامل بها مع النصوص الأدبية .

وقد اعترف الباحث فى بداية بحثه بقصور هذه الأدوات ، فهو يستشعر أن هنالك قضايا كثيرة يفتقد إليها ، ويقول « وأنا على وعى تام بأنه لو توفرت تلك الأدوات لأمكننى إستثمارها فى تفسير صورة البطل فى الرواية العربية فى مصر تفسيراً نقدياً مستنداً إلى مذهب إجتماعى فى تفسير الأدب . » ص (١١)

ويُسجل للباحث هنا وعيه بهذه القضية الهامة ، وهى أن خطورة وأهمية أى منهج فى الدراسات الأدبية لا تتضح إلا بوجود بحث فى مفاهيم هذا المنهج كما تتبدى فى الثقافة التى يقوم الباحث بدراستها ، ويمكن أن نضرب مثال آخر على ذلك ، ما فعله الباحث التونسى الدكتور طاهر لبيب ، الذى حاول أن ينقل منهج البنيوية التوليدية إلى مجال الدراسات العربية ، ولا سيما دراسة الشعر العذرى ، فأفرد الباحث التونسى الفصول الأولى من الدراسة لبحث التصورات والمفاهيم التى يحفل بها منهج البنيوية التوليدية Genetic structuralism من خلال التراث العربى وهو موضوع البحث ، فبعث البنية اللغوية التى تعبر عن علاقة الرجل بالمرأة فى اللغة العربية ، وهذا قد ساعده فى تحويل المنهج من مجرد مجموعة من المفاهيم والتصورات إلى خطوات إجرائية فى النقد الأدبى ونظرية الأدب .

ولذا نسجل ندرة الدراسات الأدبية التى تعى أن أى منهج لا يعنى مجموعة من الخطوات الاجرائية وإنما هذه الخطوات الاجرائية مرتبطة بمجموعة كبيرة من المفاهيم والتصورات والجوانب الابستمولوجية والأنطولوجية لأى ثقافة .

ولقد طرحنا ما سبق لنبين أهمية جهد الباحث ، رغم إختلافنا على طريقة تطبيقية لمفهوم المنهج الاجتماعى الذى لحقت به تطورات كثيرة ، ليست على يد أصحاب المدرسة الماركسية فحسب مثل هاوزر ويريخت وجارودى ، ولوكانش ، وإنما أيضا من المدارس الأخرى مثل مدرسة فرانكفورت التى أبرزت اهتمامها بالقدر الأنسانى ومآساته فى الظروف السياسية الحالية التى تعكس أوضاعاً اقتصادية واجتماعية وايديولوجية تسحق الفرد وتجعله ممزقاً ، ومغترباً ، وقدمت أنماطاً عديدة لدراسة البطل المعاصر ، أى الأنسان بطل التراجيديا المعاصرة ، الذى وجد نفسه فى موقف أقرب ما يكون إلى موقف الانسان فى نهاية القرن الماضى ، الذى يبحث عن الطريق لاستعادة انسانيته وسط عوامل كثيرة متغيرة .

والمؤلف فى الفصل الأول فكرة اقتران البطل بتطور الطبقة البورجوازية ، واستخدم مصطلح البطل البيرونى The Byronic hero لأنها تعبر - من وجهة نظره عن البورجوازية الليبرالية التى تعتنق سياسة الحرية الاقتصادية ، ومعنى البطل

البيرونى ، هو كما كان بيرون يشعر بأنه مركز العالم ، أى التجسيد الفنى لعصر الفردية*، أى الشعور المفرط بأهمية الذات ، وأما بقية الفصول فهى أبعاد مختلفة لمفهوم البطل البيرونى ، ففى الفصل الثانى يتناول دراسة الوضع الهامشى للبطل فى المجتمع المصرى ، من خلال دراسته لرواية السراب ، لنجيب محفوظ ، ورواية أزهار الشوك لمحمد فريد أبو حديد ، ورواية شجرة اللبلاب ، لمحمد عبد الحليم عبد الله ، أما الفصل الثالث فيتناول تداعى البطل من خلال دراسته لرواية سلوى فى مهب الريح لمحمود تيمور ، وروايتى القاهرة الجديدة ، وبداية ونهاية لنجيب محفوظ ، حيث يرصد سقوط البطل ، نتيجة الأنانية وانهيار بناء القيم لديه ، وهو إلى حد كبير يقترب من أوصاف البطل البيرونى الذى لا يتجه طموحه الفردى نحو الخارج ، إلا بقدر ما يسمح هذا الخارج فى تحقيق طموحات الذات الفردية الضيقة .

وفى الفصل الرابع يناقش المؤلف اغتراب البطل وتمزقه بين عالمين ، عالمه الداخلى ، حلمه ، وبين الواقع الصلب الذى لا يرحم ، إنه يناقش هذا الشرخ القائم بين عالم الشخصية الخاص ، وعالمها الواقعى ، فـكمال عبد الجواد تائه بين الاتجاهات المختلفة التى يطرحها الواقع ، وبين اتجاهه الخاص الذى يبحث عنه ولا يجده إلا بين دفات الكتب حيث يكون وحيداً منعزلاً ، ويدرس المؤلف اغتراب البطل من خلال دراسة رواية قنديل أم هاشم ليحى حقى ، ومليم الأكبر لعادل كامل ، وثلاثية نجيب محفوظ .

أما خاتمة البحث فيلخص المؤلف نتائج بحثه فى مرحلتين ، المرحلة الأولى التى تبدأ منذ نشأة الرواية المصرية حتى عام ١٩٣٦ ، وثمة نموذجان عبراً عن هذه المرحلة ، النموذج الأول وهو ما يمكن تسميته بافتقاد البطل أو غيابه ، لأن الشعب كان يبحث عن البطل الذى يقوده ويحقق قضية الاستقلال ، أما النموذج الثانى ، فهو البطل البيرونى الذى أشرنا إليه فيما سبق ، ويعكس هذا النموذج رفض الواقع الاجتماعى لأفكار البطل المثالية . كما يعكس عدم فهم البطل للظروف الموضوعية لمجتمعه نتيجة لذاتيته المفرطة .

أما المرحلة الثانية ، فهى تعبر عن أزمة البرجوازى الصغير ، الذى تتلخص مشكلته فى أنه يهدف إلى تغيير شكل العلاقات الاجتماعية السائدة فى مجتمعه ، بينما مضمون هذه العلاقات - وهى علاقات الانتاج - ثابتة لم تتغير . ويحاول أن يرتبط بالطبقة المترفة مثل حسنين فى بداية ونهاية ، حيث يقع فى وهم إقامة علاقة بين من يملك ومن لا يملك . ويفسر المؤلف سقوطه وهامشيته واغترابه نتيجة لقطع البطل كل صلة له بالماضى الشخصى والتاريخ الاجتماعى له . وهذا ما يفسر نهاية كل بطل بورجوازى صغير . ص ٣٥٤ .

ورغم المجهود الكبير الذى بذله المؤلف فى تحليل أنماط البطل typs of heros فى الرواية المصرية ، إلا أننا نلاحظ إنه كان يكتفى بتحليل مضمون الأعمال الفنية دون شكلها ، ويمكن أن نجد نماذجاً عديدة لهذا التحليل المضمونى مثل تحليله لشخصية (كامل رؤبة لاظ) فى رواية السراب لنجيب محفوظ ، مما أوقعه فى التفسير النفسى لسلوك البطل وامتلأت الهوامش بالاشارات النفسية ، فتضاءل المنهج الاجتماعى إلى جانب المنهج النفسى ، والواقع أن لوسيان جولدمان قد أشار إلى ولع النقاد إلى تفسير كثير من الأعمال الأدبية تفسيراً نفسياً ، ورغم أن هذا لا يفيد المنهج الاجتماعى ، لأنه ليس هنالك تطابق بين الوعى الانسانى والسلوك ، ولكن توجد هوة نسبية بينهما ، وبالتالى فالتفسير النفسى يكون دلالته محدودة وقاصرة ، وهذا ناتج لأن الباحث لم يتجه إلى الشكل لدراسته ، لأن الشكل الفنى هو الذى يساعدنا فى استخراج الدوال الهامة فى العمل الأدبى التى يمكن دراسة دلالتها من خلال علاقتها بالبنية العامة للنص ، فالمنهج الاجتماعى الحديث يجعل البنية الداخلية للنص هى الشكل الفنى وليس المضمون كما كان يطرح أصحاب المنهج الاجتماعى التقليدى .

لأن التوجه إلى المضمون مباشرة يفرغ العمل الفنى من التجسيدات الفنية ، بمعنى أن المضمون يعتمد فى دراسته على اللغة التصورية بينما البناء الفنى يعتمد على التجسيد الحى المباشر ، وإذا كانت مهمة النقد الأدبى هو تحويل لغة العمل الفنى إلى لغة تصورية بهدف الكشف عن رؤية العالم لدى الكاتب ، فإن هذا مرتبط بمرحلة الفهم التى توصف فيها البناءات الفنية للعمل الأدبى .

القاهرة : رمضان بسطاويسى محمد

دعوة للحوار حول الفنون التشكيلية فى مصر

كمال الجويلى

تشهد قاعات الفنون التشكيلية المتخصصة ، إلى جانب قاعات عدد من الجمعيات والأندية والمراكز الثقافية والفنادق سيلاً متدفقا من المعارض فى الآونة الأخيرة . . ومع كل هذا الكم من الأعمال الفنية التى يقدمها التشكيليون ، لو تساءلنا عن مدى التفاعل والتلاقى والأخذ والعطاء بين الفنان وبين المجتمع على ساحة وطننا اليوم ، لوجدناه ضئيلا أو غير قائم على الإطلاق .

ولقد أخذ الكثير من عوامل ا الارتباط والتواصل يتضاءل فى العقدين الأخيرين إلى حد أن تلاشى أو كاد . . أما الأسباب التى تكمن وراء هذا التحول الواضح ، فهى فى إطارها العام نفس الأسباب التى أدت إلى أزمة المسرح الجاد وإلى أزمة السينما الجادة وأزمة تسويق الكتاب .

فحين يعود الفنان بلوحاته أو تماثيله كاملة بعد إقامة معرضه الخاص أو اشتراكه فى معرض عام ، ماذا تكون النتيجة التى يشعر بها ويواجهها سوى الإحباط . . حتى بلغ الحال بالتشكيليين شبابا وشيوخا فى الأعوام الأخيرة ، أن تنحصر آمالهم ومطالبهم فى أن تطبع أعمالهم فى مستنسخات يمكن أن يقتنيها الأفراد ومقابل ثمن زهيد .

ومن هنا فإن المتأمل لهذا الانحسار فى العلاقة بين المجتمع والفنان ، يذكر ولا شك ذلك البتر الذى حدث على التوالى لمعطيات هذه العلاقة وإيجابياتها ، فبينما كانت هناك إلى عهد قريب أعمال ومشروعات تستهدف تحقيق الارتباط بين المجتمع فى إطاره العريض وبين الفنان - كاد بعضها أن يستكمل مقومات تنفيذه ، ونفذ بعضها الآخر لفترة ثم توقف تياره - مثل تخصيص نسبة من تكاليف إنشاء المبانى العامة لأعمال التشكيليين على واجهات تلك المبانى والمنشئات وفى أرجائها . . ومثل نظام التفرغ وبيوت الإبداع الفنى . . وكذلك المسابقات القومية العامة لتخليد المواقف والبطولات بأعمال إبداعية تقام فى الساحات العامة والميادين . . هذه المجالات التى تتيح للفنان أن يسهم بدوره الإيجابى والخلاق تجاه مجتمعه ووطنه بتسجيل أروع صور النضال والتطلعات والآمال القومية .

وحتى تتحدد الصورة فإننا نتساءل ؛ ماذا نشهد بعد تماثيل مختار - رائد فن النحت المصرى المعاصر - الميدانية ، والتى ارتبطت بثورة ١٩ وتصاعد نمو الحركة الوطنية على أرضنا . . ماذا تشهد الميادين والأماكن العامة والساحات فى بلدنا غير هذه الأعمال ، باستثناء القليل والنادر الذى أتيح للفنان أن يقدمه بعد تلك المرحلة .

صحيح ان هناك ظروفا وأسبابا عديدة لم تترك الفرصة لاستمرارية التقدم والبناء ، لكن الساحة اليوم فى أشد الحاجة إلى استعادة تلك الرؤية المسئولة والطويلة المدى والتى تتيح للفنان التشكيلى المرتبط بقضايا وطنه المشاركة والإسهام بالتعبير عن كثير من الطموحات .

تلك قضية وأزمة الفنان التشكيلى . . ولا يستطيع منصف أن يحمله وحده تبعاتها أو يتهمه بالتقصير ، فهو مرتبط سواء أراد أو لم يرد بمناخ عام ، وهو عضو فى مجتمع يكاد ينبذه ، أو على الأقل لا يعترف بدوره .

ولهذا فإنه كان من القسوة والتجاوز الذى قد يصل إلى حد التجنى أن ينعى الفنان الدكتور صبرى منصور على كل زملائه التشكيليين الكثير من توجهاتهم ، وأن يحملهم كل التقصير فى دفع حركة فنية نامية ، وأن يعمم هجومه عليهم بغير استثناء .

ففى دراسته التى نشرت فى عدد مارس الماضى من «إبداع» تحت عنوان **«الفنون التشكيلية فى مصر بين التقليد والتجديد»** يتهم الفنانين عموما بالتأرجح بين المناهج والعجز عن وضع حلول لقضية الاصالة والمعاصرة ، وكذلك بالعجز عن تقديم حركة متجانسة ذات شخصية واضحة ومتميزة .

ومع التقدير للحماس الشديد والنوايا الطيبة التى دفعت الكاتب الفنان إلى الآراء والاستشهادات العديدة التى يعرضها فى بحثه ؛ إلا أنه من الصعب نسيان أو تجاوز حقيقة أن الفنان يعايش التوجهات الفكرية لعصره وجيله بالذات ، كما يعايش المناخ العام والظروف التى تطلق أو تقيد طاقاته الإبداعية الخلاقة . . . والسؤال الذى يطرح نفسه هو : إلى أى مدى تبلور توجهنا القومى على مختلف الأصعدة - وليس فى ميدان الفن التشكيلى وحده منعزلاً عن باقى الميادين - فكريا وثقافيا وفنيا بوجه عام . . ؟

وحين يتحدث الباحث عن وجوب **«وصل ما انقطع من عطاء فنى وإسهام ذى طابع خاص ، والذى أثمرته الحضارات المصرية القديمة عبر آلاف السنين من أشكال الفنون»** . . فإنه ينسى أن الفنان القديم فى تلك الحضارات كان عنصرا ضمن ملامحها وسماتها المتعددة وفى إطار بنائها المتكامل .

ويندرج هذا على الفنان فى سائر الحضارات ، من المصرية إلى الإغريقية والرومانية ، ومن الحضارة العربية إلى الحضارات الشرقية القديمة فى الهند والصين . . . وإلا ، فأين هذا الارتباط أو الامتداد اليوم للقديم - والأصيل - فى اليونان أو إيطاليا أو غيرهما من شعوب الحضارات القديمة . ؟

ومع ذلك فإنه لا يختلف اثنان على أهمية ووجوب دراسة التراث واستيعابه ، وبخاصة التراث القومى من خلال الحضارات المتعاقبة على أرضنا العميقة الجذور والموغلة فى أبعاد التاريخ . . ولكن من الواجب أيضا ألا ينسى الدارس أو الباحث أنه يعيش فى عصر فريد ، لا يشبهه من قريب أو بعيد عصر سبقه ؛ عصر ثورة علمية تكنولوجية كاسحة ، اختزلت المسافات والحواجز بين القارات والشعوب ومازالت تمعن فى اختزالها . . عصر حضارة عالمية تتفاعل معها البشرية كلها سواء أرادت بعض قطاعاتها أم لم ترد وليس يعنى هذا محو الشخصية المتميزة المستقلة للقوميات أو الشعوب لكن معرفة الماضى تكون دافعة لبناء المستقبل وليس التوقف عند القديم ، وما الجماعات الفنية التى شهدتها الحركة الفنية المعاصرة وعقم ما توصلت إليه إلاّ مؤكدة لذلك ، فماذا أثمرت تلك الجماعات ، وأين النموذج الذى حققه روادها ؟

ليس هناك ما يدعو للانزعاج من تعدد المدارس والاتجاهات والأساليب . . **وأمامنا أمثلة عديدة فى** ممارسات التشكيليين فى العالم بأسره ومدى تأثرهم بالتيارات الحديثة . . وحين انفتحت الصين على العالم الخارجى واتصلت الأجيال الجديدة من فنانيها بتيارات الفن المعاصر والحديث وتأثرت بها ، انزعج قدامى وكبار الفنانين المحافظين التقليديين وقاوموا التيارات الجديدة . . ولكن سرعان ما حسم النزاع تحت شعار **«دعوا كل الأزهار تتفتح»** . . ومازال هذا الشعار عالقا بأذهان الفنانين والمثقفين فى أرجاء العالم وليس فى الصين وحدها . *

والذين أتيح لهم أن يشهدوا أعمال فنانى الهند أو اليابان أو الصين وغيرها من بلاد الحضارات الشرقية القديمة ، فإنهم يرون فنونهم المعاصرة إلى جانب التقليدية ، كما يرون أكثر المذاهب حداثة ، دون أن يثير ذلك تعصبا أو اتهاما بالتقليد . . . أما قضية السطحية فهذا أمر آخر ، إذ لا يمكن أن يخلو ميدان فنى - وفى أى حقبة - من الغث والثمين . . . وحتى جيل الرواد الذين نعتز بهم جميعا وبدورهم التاريخى الذى وضع الأساس لحركة فنية محلية معاصرة ؛ هل لمع من بينهم إلاّ القلائل الذين بقيت أعمالهم مؤشراً على مرحلة الريادة . ؟

وحتى تجربة المكسيك المعاصرة والتى استشهد بها الكاتب ، أليست أشبه بمرحلة الريادة عندنا والتى ارتبطت بمد قومى عام وتمثلت هناك بشكل بارز فى التطور المعمارى وتكامل الفن والعمارة .

من السهل إطلاق الاتهامات . . و **«صيحة التحذير»** التى يوجهها الفنان الدكتور صبرى منصور فى مقاله ، إنما تدفع إلى التساؤل ؛ لماذا يوجهها إلى الفنانين وحدهم ؟

وماذا يملك الفنان سوى أن يرسم أو ينحت ثم يسعى لإقامة معرضه الذى قد لا يراه سوى نفر من الأصدقاء وعدد من الأفراد فى حفل الافتتاح ، ليعود بعد ذلك بأعماله حزينا . . يكدسها فى بيته أو مرسمه ؟

وإذا تجاوزنا اتهامات الكاتب للتشكيليين اليوم ، فإن ما يطرحه يفجر ولا شك العديد من القضايا ، ولهذا فإننا نعتبره دعوة للحوار الذى نأمل أن يشارك فيه النقاد والفنانون المعنيون .

القاهرة : كمال الجويلى

محمود بقشيش.. هندسة العفوى ومنطقية التلقائى

شاكر عبد الحميد

ماذا أريد ؟

.. ما أريده لنفسى هو ما أريده للآخرين .

أن يشغلنا سؤال حضارى نبحث به عن هويتنا فى عصر الاجتياح .

أن نكتشف صيغة مستقلة ، لاهى تابعة للنموذج الأوربى ، ولا هى ناسخة لإنجازات الموروث المصرى ، والعربى ، بل محاورة لها ، ولإنجازات العالم الثالث فى الفن ، أملاً فى تشكيل ملامح جديدة لفن قومى إنسانى .

محمود بقشيش

(من كتالوج معرضه الأخير بأتيليه القاهرة)

الفنان فى سطور :

- ولد بمدينة كفر الزيات ١٩٣٨/١٢/٢٥ .
- تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة (قسم التصوير) عام ١٩٦٣ .
- اشترك فى العديد من المعارض الجماعية .
- أقام العديد من المعارض الثنائية والثلاثية مع الفنانين : عز الدين نجيب ، صبرى منصور ، أحمد نبيل ، أحمد عزمى ، عادل المصرى ، شوقى زغلول ، يحى حجى .
- أقام أول معرض فردى فى ابريل ١٩٨٤ بأتيليه القاهرة .
- نشر العديد من القصص القصيرة فى المجلات والجرائد المصرية والعربية ، وله مجموعة قصصية مشتركة مع «سيد سعيد» بعنوان الموجه ، ترجم بعضها إلى الفرنسية والإنجليزية .
- أصدر كراسة أدبية غير دورية بعنوان [آفاق ٧٩] كانت تعنى بأدب الشباب ، كما نشر بها بعض كبار كتاب جيل الستينيات ، وصدر منها أكثر من عشرين كراسة .
- كان عضواً بمجلس تحرير مجلة «سنابل» .
- ناقد تشكيلى ، ينشر كتاباته بمجلتى «إبداع» ، و«الهلال» ، كما نشر العديد من الدراسات التشكيلية فى المجلات والجرائد المصرية والعربية .
- عضو مؤسس بنقابة الفنانين التشكيليين .
- عضو مجلس إدارة أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب .

حول هذا السؤال الذى لم يكتف بطرحه بل أجاب عليه .. دار معرضه الأخير ، بل إن السعى لاكتشاف خصوصية لفن مصرى يكاد أن يكون المحور الرئيسى لمعارضه السابقة ، وفى لقاء معه قال : **«إن أغلب فنانينا الساعين إلى تلك الخصوصية ينتفعون بما يقع تحت أيديهم من «موتيفات» فرعونية ، أو قبطية ، أو إسلامية ، الخ .. ويقومون بتهجينها بما يسمى «روح العصر» فلا بأس لديهم من اقتلاع الآيات القرآنية من جدران الجوامع وتحويلها إلى زخارف سياحية ، أو اقتناص وحدات فرعونية ، وانتزاعها من ملابساتها الثقافية وفرضها على ملابسات ثقافية جديدة ، ومختلفة .. وقد ظهرت فى الآونة الأخيرة حالة تدعو للتفاؤل .. إلا أن الصخب الإعلامى المصاحب لها يفسدها . أعنى .. تلك الرحلات التى تنظمها الثقافة الجماهيرية للفنانين لمشاهدة ملامح من البيئة المصرية . ولا بأس بالطبع من أن يغادر الفنانون مراسمهم إلى الطبيعة ، لكن .. أن يتصور بعض الفنانين أنهم قد حققوا حلم اكتشاف ملامح خاصة بفن مصرى لمجرد زيارات خاطفة لبعض المناطق .. فهذا أمر مضحك» .**

٥

لقد حاول «محمود بقشيش» أن يقطع شوطاً فى الطريق الصحيح ، وهو لم يدّع أنه قدم كشوفاً حاسمة ، ففى معرضه الأخير يعلن على الأقل .. أنه فنان من فنانى العالم

الثالث «يحاول» . . وحدد وضعه بوضوح فى خارطة القضية بكلماته فى كتالوج معرضه ، فهو يقول :

- **أستلهم إنجازات الفن الحديث الأوربي . . وأقاومها !**

- **أحتضن الموروث المصرى ، والعربي . . وأرفض أن يكون عملى الفنى صورة منه ، أو متعلقاً بقشوره**

وهو لا يلتقط «قشور» الموروث من الإنجازات الفنية ، ولكنه يحاول اكتشاف مناهج تلك الإنجازات وفى حوار معه قال :

[لقد تحول شكل «النخلة» . . إلى شكل فنى ومعتقدى هو شكل « المسلة » كما تحولت عند الفنان المسلم إلى شكل « المئذنة » وتحولت عن الفنان العربي إلى حرف الألف . . وهكذا . . . إن «النخلة» . . أو ذلك المثير الجمالى يتحول بناء على موقف جمالى ، وموقف معتقدى إلى من يرتبط بالجماعة التى ابتدعته ، فمعنى أن نستهلك إبداعات الآخرين هو أننا افتقدنا دفاعاتنا الثقافية ، وأصبحنا تابعين وكان هذا هو الدافع النظرى لإقامة معرضى السابق نجامة الأقلام الرصاص ، فقد حاولت أن أكتشف فى وحدة «النخلة» ملامح جديدة ، فاستنطقتها : العزلة ، والاغتراب ، والأمل . . وهكذا» .

قد نجد فى لوحات «محمود بقشيش» بعض الملامح المشتركة بالفن المصرى القديم كالحس الهندسى ، الرياضى ، ووضوح العناصر ، إلا أن هندسية «بقشيش» هندسية روحية . . أو عاطفية ، وليست نمطية ، فهى ليست تلك التى يحتشد بها ولها الفنان أمام سطح اللوحة «الأبيض» ، ويعرف مسبقاً خطوات التنفيذ بدقة ، ولكنها . . تلك التى تتخلق من حوار العناصر التصويرية . . التى وضعت بصورة تكاد تكون عفوية ، ويترك نفسه لاشتباكات العناصر : النور والعتمة ، الإضاءة الأثيرية فى انزلاقها على الشخوص فتمحو بعضها ، وتشف عن البعض الآخر . تشيؤ الإنسان ، وأنسنة الشيء . انقلاب الأشياء والعناصر الاعتيادية إلى النقيض . وفى قلب هذا العالم المنقلب على نفسه ، والمشتبك مع عناصره يجدد «محمود بقشيش» هدفه . . **فهو** يدرك أساساً أن مجاله الإبداعى هو فن التصوير ، **وأن هذا** الفن له مقومات خاصة يتعين الإحاطة بها ، واحترامها ، وعن طريق هذا الفن يجسد موقفه الفكرى من العالم .

لقد مر «محمود بقشيش» بمراحل فنية مختلفة ، ركز فى بعضها على استلهام «الطبيعة» وبعضها الآخر على استلهام قضايا الواقع الاجتماعى . . وبين الحين والحين يرتحل إلى ذاته فى تأملات أقرب إلى تأملات المتصوفة ، ولا يكاد ، فى تلك الأثناء يراه أحد ، أو يعرف عنه شيئاً . . إلى أن يظهر من جديد فى شكل «معرض» أو عدد من الدراسات التشكيلية ، فيثير من ردود الأفعال ما يجعل حضوره مؤكداً ، وهو يحتشد فى كل معرض بما يناسبه من الوسائط ، ففى معرضه السابق المنفذ بالأقلام الرصاص أطلق عليه عنوان **«العودة إلى البديهيات» ، ونفذه على قصاصات لايزيد أغلبها عن مساحة كف اليد ، وقد أراد بهذا المعرض أن يثبت أن القيم الفنية العالية لا ترتبط بالمساحة أو الخامات غالية الثمن ، ولكن الذى يعلى من شأن اللوحة هو الفنان ذاته : بعمق رؤيته ، وبراعته ، وحساسيته ، وجاء هذا المعرض تأكيداً لمعرض سابق استعان فيه بقصاصات الجرائد المهملة وعندما ارتفعت نبرة الاحتجاج عنده . . نبذ الخامات الفقيرة ، ولجأ إلى عجائن الألوان الزيتية . . الغنية . . كما كبرت مساحات لوحاته ، وبدلاً من ذبذبة سنون الأقلام الرصاص . . الدقيقة . . تنوعت اللمسات . . فتارة دقيقة ، وتارة جريئة . . مندفعة . . إلى مساحات تكاد تختفى منها آثار اللمسات . . وهكذا .**

لكن . . لأن الفنان ، والإنسان . . لا يستطيع أن يجهز على ذاكرته ، فإن ملامح الهمس القديم يتسرب . . كشكل «الدائرة» التى صاحبته منذ طفولته **«فالشمس»** كان يصافحها كل صباح فى طلوعها ، وأفولها ، **«وبيوت المدينة»** الرمادية ببور سعيد ، **ومساحات الصمت** الممتدة . . كل هذه العناصر ظلت تتردد فى لوحاته بين الحين والحين حتى اليوم . . ولعل الجديد الذى جاء فى معرضه الأخير ، من حيث العناصر ، هو ظهور **«المجاميع»** .

يقول الفنان الناقد «محمود بقشيش» فى مقدمة كتالوج معرضه : **[البيوت . الصناديق الفارغة ، أو الممتلئة *بالنفايات . النوافذ المغلقة . . تحاول اعتقال الضوء بلا***

جدوى النوافذ المنفتحة لاتكشف عما بالداخل من أسرار ، بل تكشفها آثار العنف على الجدران . الظلال المباغتة .. ثقيلة الوطأة تمتد فى مساحات العزلة ، والخوف .. أما الغلالات الشفافه .. فإنها تنتصر أحياناً وتنهزم أغلب الأحيان لتترك المجد ، والبطولة للنفايات ! العبث الذى نرفضه يتحقق ، والعدل الذى نحلم به مستحيل !]

تتساوى فى اللوحات قامة الإنسان والحيوان ، والأشياء أغلب الأحيان كما فى لوحة «**دعوة خاصة للسيد فرس النهر**»أو لوحة «**اللهب الأبيض**» حيث يصير الصندوق - التابوت - سجناً ، يعتقل لحظة الفرح المصيرية ، ويحاول خنقها ، وقد يختفى الإنسان ، ولا يبقى منه غير وهم الإيحاء بالوجود خلف حواجز معتمة .. كما فى مجموعة «**حواجز ضد الضوء**» . إن اللوحات ، فى مجملها ، ليست وصفاً لعالم يتصف بالعبثية ، بقدر ما هى إدانة له .]

قلت : ما هو تفسيرك لتنوع الأساليب الفنية داخل المعرض ؟

[قال : «لقد انتشرت خلال الأعوام الماضية معارض «**الموتيفة**» **الواحدة** ، أو بمعنى أكثر دقة : معارض «**الجملة التشكيلية الواحدة**»يدور حولها المعرض ، وأصبح لدى كل فنان مجموعة من المفردات النمطية ، المحفوظة ، أشبه باللزوميات .. يعرف بها كالعلامة المسجلة المطبوعة على السلع التجارية ! .. أما بالنسبة لى فلست أتصور أن تكون الحياة خصيبة بالتنوع ولا يكون الفن كذلك . أنت ألا تتبدل من حال لحال .. ومع ذلك تكون أنت أنت .. وكذلك المعرض .. إننى لا أفرض عليه «**جملة تشكيلية**»قبلية ، كالمعارض النمطية .. إننى لا أنوع على «**الوحدة**» الواحدة ، ولكننى أشكل من التنوع وحدة فلا **فرق عندى بين وحدة «البيت» و«القارورة» و«الصندوق» . فكلها عناصر يمكن أن ينتظمها عالم تشكيلى واحد . إننى أنتقل من « وحدة البيوت »إلى «وحدة القوارير»بعد أن أكون قد تشبعت «بالوحدة» الأولى ، وهكذا .. أنتقل من «الزحام» إلى «الفراغ» .. ومن الدرجات الليلية حيث الدرجات المعتمة والإضاءات المتسللة عبر الحواف إلى درجات فاتحة يسودها اللون الأبيض** إن التراكيب المؤسسة على وحدة «**البيت**»ذى النوافذ والفتحات المتعددة ، والذى يقترب فى شكله التجسيمى من شكل «المكعب» تكون مختلفة بطبيعة الحال مع التراكيب المؤسسة على وحدة القوارير الخزفية .. الخ إلا أننى أعود بين الحين والحين إلى الطبيعة (فى شكل وجه إنسانى ، أو طبيعة صامتة أدرسها دراسة أقرب إلى الأكاديمية شأنى فى ذلك شأن مؤلفى الموسيقى عندما يقدمون دراسات على آلة من الآلات الموسيقية ، ولا يحجمون عن تقديمها جنباً إلى جنب مع مؤلفاتهم ، الكبيرة ولهذا لم أحجم عن وضع دراسات ذات مذاق أكاديمى للوجه الإنسانى ، جنباً إلى جنب ، مع أعمال تختلف معها من ناحية الأسلوب ، وإن شاركتها ملامح الحزن ، وشاركتها فى تشكيل المناخ النفسى الاحتجاجى للمعرض .

إن معرضه الأخير يتسم بالدينامية ، فبيوته يغلب عليها «**إيقاع الخطوط المائلة**» ، فإن جنح بعضها إلى «**السكونية**»فى الإطار المجرد لخطوط التصميم ، فإنه يلجأ إلى خلق إيقاعات داخلية دينامية تتمثل فى الفتحات التى ينوعها : مساحة ، وموضعاً فى خارطة واجهة البيوت .. وقد يغرق البيوت فى الظلام ، ويشككنا فى أمرها أهى بيوت أو صناديق ويفاجئنا بأضواء مباغتة عند الحواف ، أو يدهشنا بظل لا مصدر له .. وهكذا .. إلا أن بيوته جميعاً .. الخالية إلا من النوافذ ، والتى هجرها ، فيما يبدو **أهلوها** .. نشعر رغم ذلك أنها متخمة عن آخرها بالبشر !

أما قواريره فهى شخوص إنسانية .. فخارية .. تنتصب فى صفوف كما لو كانت تهم بالإنشاد الكورالى ، واللحن الأبيض فى لوحات القوارير هو «**البطل**» .. إلا أنه فى تلك اللوحات قد تخلص من سكونيته النمطية إلى إيجابية ، فهو لا يكتفى بدور الطلاء الديكورى فى الخلفية ، ولكنه يقوم بدور فاعل فى تخليق وحدات القوارير ، أو يصبح غلالة ضوئية تنزلق فوق الأشكال فتنمو بعض العناصر ، وتؤكد البعض الآخر ، وعلى الرغم من التخفف الظاهر من البعد الثالث ، إلا أن حوار الأبيض والقوارير الخزفية قد صنع الإيحاء بوجود أشكال ثلاثية الأبعاد .

ولنتأمل بعض لوحات معرضه الأخير .

لوحة اللهب الأبيض

يظهر باللوحة ثلاثة صناديق ، أو توابيت تتوالد . يضم كل واحد منها كائناً بشرياً مطموس الملامح . . تحت غلالة بيضاء ، أو تحت درجات كثيفة من الدرجات الغامقة . . ويظهر ببعض الوضوح وجه امرأة تزغرد فى الصندوق العلوى ! لا ندرى إن كنا أمام حفل عرس ، أم مأتم !

لقد أسسها الفنان على تصميم جرىء ، أسسها على الخطوط المائلة ، ورغم ميل الأجساد جميعاً إلا أننا نشعر بتوازن العناصر ، فقد أقام حوارا بين الشكل الهرمى الذى ينتظم الصناديق والمشخصات ، وبين ذلك الخط اللولبى الذى يحفره ضوء الملاءة البيضاء الشفافة صاعداً إلى قمة الهرم فى شكل شراشيب ، ولقد تخلص الفنان بالشفافية ، وحوار الخطوط والمساحات المجردة . . من المنطق الواقعى للعناصر .

اتسمت اللوحة بالسمات العامة لأعماله : الحس الهندسى ، الرياضى ، الشفافية .

لوحة البشر . الصناديق . البيوت

إن بطل هذه اللوحة الأول هو الإضاءة الأثيرية الشفافة التى تخفى عنصر الشخوص الإنسانية ، كما تقوم بربط التكوين كله عن طريق إضاءة لولبية تندفع من الزاوية السفلى حتى قمة التكوين . . الذى يطرح معادلة تشكيلية ، أو حواراً تشكيلياً . . بين الشفافية ، والعتمة . بين الشخوص والصناديق الموضوعة بها ، بين البيوت الممتدة البعيدة أعلى اللوحة والوجوه القريبة أسفل اللوحة . بين الحركة أسفل اللوحة ، والسكون والهمس أعلاها

لوحة البيوت

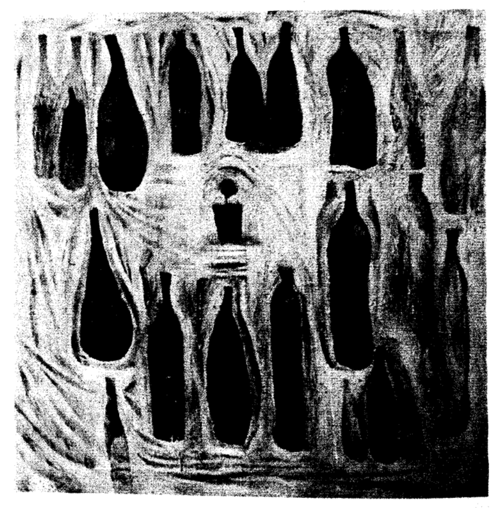
تظهر فى هذه اللوحة واجهات بيوت متراصة ، متماسكة رغم التمزق ، توحى باختفاء السكان . إن اللوحة يغلب عليها الخطوط الأفقية ومع ذلك تمتلىء بالحركة ، فملمس واجهات البيوت صار قريباً من البشرة الإنسانية ، بل إن الفتحات المختلفة تشكل صوراً لوجوه ، وازدحمت البشرة بتوتر السطح عن طريق لمسات انفعالية متنوعة ، ومدروسة كذلك تتنوع الفتحات التى لا تكشف عما بداخلها ، واللوحة تتسم بالتحليل التصويرى التعبيرى ويعطى لون السماء صلابة وتماسكاً للبيوت التى تظهر فاغرة الأفواه . تواجهنا بالتحدى .

o

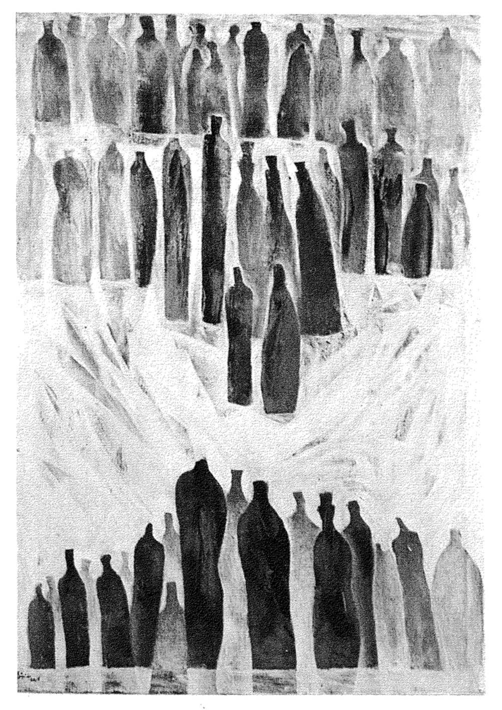
إن العالم المهتز . المضطرب . المحتج . . فى لوحات «محمود بقشيش» هو حلم . . لا يستهدف القتامة ، والتحذير ، ولكنه ينشد النقيض المتواصل ، والمحبة . . من أجل حياة إنسانية كريمة ومن أجل فن قومى . إنسانى . . لايتجاوز حدود التلقى من الفكر الأوربى . . إلى العطاء . . والمشاركة .

القاهرة : شاكر عبد الحميد .

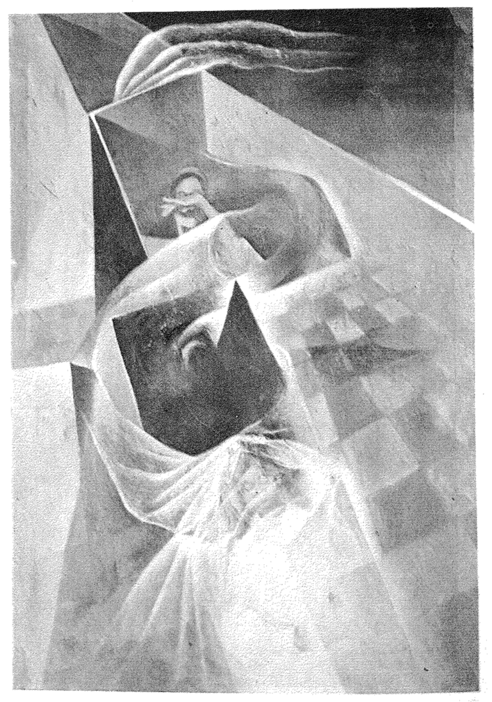
محمود بقشيش.. هندسيّة العفوى ومنطقية التلقائى



الأمـــل
ألوان زيتية على قماش
٥٠ × ٥٠ سم



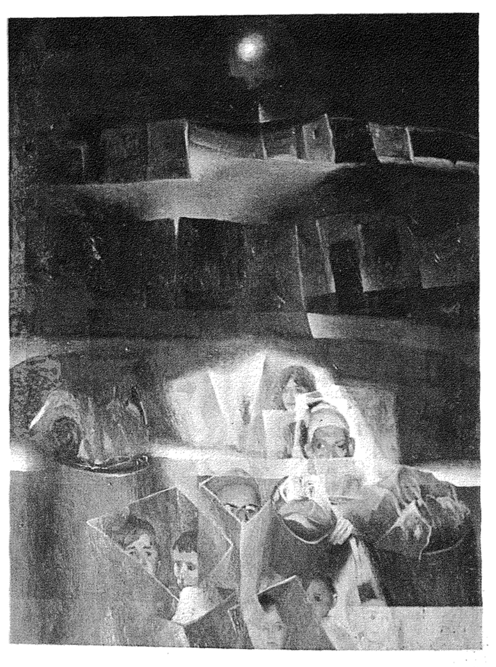
احتفال كورالي
ألوان زيتية على قماش
٦٠ × ٧٥ سم



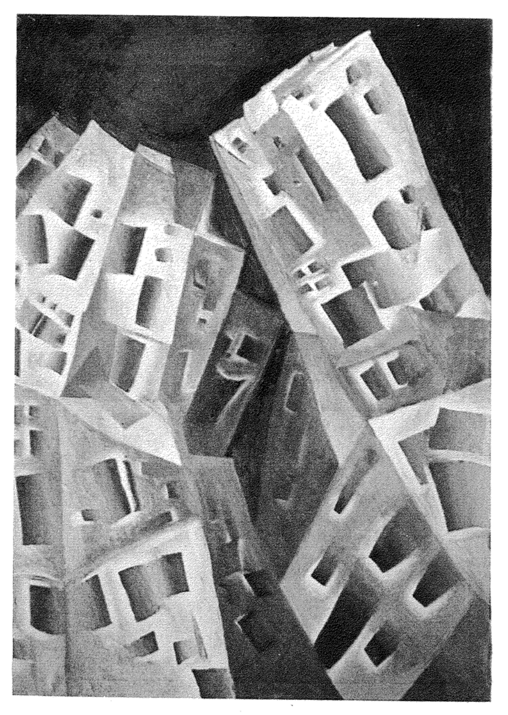
اللهب الأبيض
ألوان زيتية على قماش
٦٠ × ٨٥



احتفال كورالي
ألوان زيتية على قماش
٦٠ × ٧٥ سم



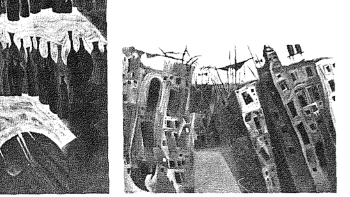
المدينـة
ألوان زيتية على قماش
٦٠×٧٥ سم



المدينـــة
ألوان زيتية على قماش
٦٠ × ٧٥ سم



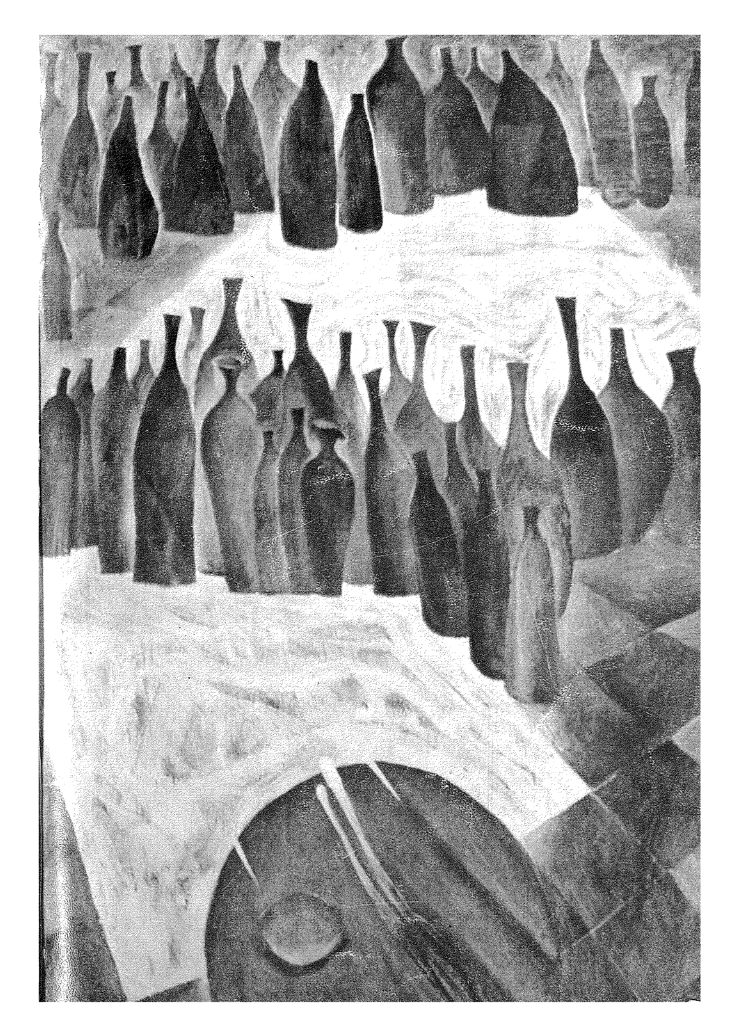
وجه (بورتريه)
ألوان زيتية على قماش
٥٠ × ٥٠ سم



الغلاف الأول الغلاف الأخير



وحـــدة
ألوان زيتية على قماش
٦٠ × ٧٠ سم




Bibliotheca Alexandrina
0530809